# Die ideelle und formale Bedeutung des Volksliedes für die englische und deutsche Dichtung.

---

## Inaugural-Dissertation

zur

**Erlangung der Doktorwürde**

der

**Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau**

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

vorgelegt von

**Florence G. Jenney.**

---

Freiburg im Breisgau
1912

Referent: Herr Professor Dr. *Philipp Witkop.*
Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juli 1911.

To the Honorable D. D. Aitken.

„Fragt euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte und ob dies Erlebte euch gefördert habe..... Man halte sich ans fortschreitende Leben und prüfe sich bei Gelegenheiten."

„Poetischer Gehalt ist Gehalt des eigenen Lebens."

Goethe.
(Noch ein Wort für junge Dichter.)

„Noch eine Bürgschaft für Genie ist die Wahl von Gegenständen, die von den Privatinteressen und Umständen des Schriftstellers selbst fern liegen. Wenigstens habe ich gefunden, dass, wo der Gegenstand den persönlichen Empfindungen und Erlebnissen des Dichters unmittelbar entnommen ist, der Wert eines solchen Gedichtes nur ein zweifelhaftes Zeichen und oft ein trügerisches Pfand echter poetischer Kraft ist."

S. J. Coleridge.
(Biographia Literana Ch. XV.)

# I.

## Die deutsche und englische Eigenart in der Literatur.

Mit der Temperamentsbeschaffenheit geht es bei den Völkern wie bei den Individuen: die Frage, wie weit ihre Abweichungen von einander auf Umstände zurückzuführen sind, wie weit sie in der Notwendigkeit einer ursprünglichen Anlage wurzeln, wird sich erst mit der Lösung der letzten und feinsten Probleme der Philosophie über das Verhältnis zwischen inneren und äusseren Vorgängen beantworten lassen. Was aber für das Individuum durch einen unmittelbaren Rückblick wahrzunehmen ist, lässt sich bei einem Volk durch nüchterne Betrachtung seiner Geschichte feststellen: jedes folgt einem klar erkennbaren, wenn auch unfassbaren Temperamentgesetz. Was man Geneigtheit zu nennen pflegt, ist im Grunde eine unerbittlich bestimmte Entwickelungslinie, eine gegebene Richtung.

Man ist gewohnt, in England Typ und Norm der gesund entwickelten Nation zu erblicken. Seine Stellung in der europäischen Völkerfamilie ist die des durchschnittlich begabten Mitglieds, dem an äusseren Umständen immer das günstigste zufällt. Der Hauptzug seiner Eigenart zeigt sich unverkennbar in Englands Geschichte, Literatur, Kunst und Kulturleben: eine starke, wache Gegenständlichkeit sämtlichen Elementen des Lebens gegenüber. Diese rege Objektivität äussert sich in einer unermüdlichen Aktivität und Gewandtheit auf allen Gebieten der Politik und des Geschäfts, in der spezifisch-englischen Auffassung der Religion von der praktischen und

ethischen Seite, in der Abhängigkeit der Literatur vom Nationalleben, in dem etwas unsicheren und unselbständigen Verhältnis zu hoch individualisierter Kunst. Frühreif war England nie. Im Vergleich besonders mit dem früh blühenden Geiste Frankreichs und Italiens macht es einen recht untalentierten Eindruck. Doch ist England allein das Vorrecht zugefallen, sich nach eigener Veranlagung aus innerer Notwendigkeit zu entwickeln, ohne ungebührliche Einmischung fremder Mächte und Einflüsse. Vor mehr Widerstand von aussen, als eben dazu diente, sein Solidaritätsgefühl zu stärken, war es durch seine geographische Lage und politische Abgesondertheit geschützt, vor jeglicher Beschleunigung seiner Entwickelung durch fremde Kulturimpulse bewahrte es sein lange prüfender, schwer assimilierender Konservatismus.

Schon im 13. Jahrhundert, als nach der Homogenität des Feudalismus sich die ersten Spuren von Völkereigenart in den Ländern Europas zeigten, finden wir den Geist Englands für den bitteren mittelalterlichen Kampf gerüstet. Es galt, die Einheit der germanischen Volksseele gegen die Zersplitterung durch den Kirchenidealismus zu verteidigen. Und England war im Stande, der Krisis mutig entgegenzutreten. Dicht eingeschlossen in die zähe Hülse eines stark entwickelten Nationalbewusstseins, wurde der Keim des subjektiven Prinzips vor allzufrühem Erwachen bewahrt. In etwas starrer Unempfänglichkeit für die subtile Taktik der Kirche bestand England hartnäckig auf seiner nüchternen, doch verblüffend erfolgreichen Verwertung der christlichen Lehre für soziale Zwecke. Bereits mit dem ersten Aufblühen der neueren Literatur im 14. Jahrhundert spiegelt die Dichtung eine feste nationale Stellung zu dem grössten der Probleme aller Zeit, dem Gegensatz von Geist und Fleisch. Die Harmonie der sinnlichen und übersinnlichen Welt wird als selbstverständlich angenommen und mit schweren Kosten erhalten. Fast ohne Ausnahme waren die Lehrer und Schriftsteller Kinder der Kirche; und an Eifer und Energie in ihrem Dienste liessen sie

nichts zu wünschen übrig. Allein für den Hunger nach persönlicher Heiligkeit, für die leidenschaftliche Hingabe der Seele an eine abstrakte Gottheit hatten sie wenig Verständnis. Ihre besten Kräfte waren in einer Hervorhebung des Ethischen, in einem entrüsteten Widerstand gegen offenkundige Gerechtigkeitsmissbräuche in Anspruch genommen. England, dessen Piers Plowman dem Bauernaufstand von 1381 zum Losungswort wurde, als sich das Volk gegen die Erpressungen sowohl der Krone wie der Kirche erhob; Wyklif, zugleich theoretischer Polemiker und praktischer Reformer, sogar der mystisch angehauchte Rolle gründeten ihre Auffassung der Natur und der menschlichen Gesellschaft auf die praktische Durchführung des christlichen Ideals. Das allgemeine Wohl, das schliesslich nur als Staatswohl zu denken war, schwebte ihnen stets vor. Weder leerer Dogmatismus noch überschwänglicher Mystizismus vermochten Besitz von Englands innerster Seele zu ergreifen, die selbständige Objektivität seiner Lebensanschauung anzutasten Und als eine formelle Reformation nicht mehr zu vermeiden war, als der Widerspruch zwischen religiösem Idealismus und nationalem Realismus, zwischen asketischer Selbstverleugnung und weltlicher Unternehmungslust eine endgültige Entscheidung verlangte, fand der Konflikt durchaus auf politischem und praktischem Gebiet statt. Der Kampf blieb äusserlich; zur zarten Seele des Volkes drang er nicht durch. In erhöhtem Selbstvertrauen, in bewusster Nationaleinheit ging England aus einem verheissungsvollen Mittelalter der naturgemässen Entfaltung seiner Kräfte entgegen.

Diese Gegenständlichkeit spiegelt sich unmittelbar in der englischen Literatur. Von der Zähigkeit, mit der der englische Geist seine Einheit bewahrt hat, von der phlegmatischen Unfähigkeit, sich lange in der verdünnten Atmosphäre rein subjektiver Betrachtungen zu ergötzen, hängen Reichtum und dauernder Wert seiner literarischen Erzeugnisse ab. Eine Abneigung gegen die Trennung von Dichten und Leben ist ihm eigen. Fülle und Vielseitigkeit sind die Stärke der englischen

Literatur. Als Wilhelm Schlegel 1803 seine Definition der Literatur formulierte, dachte er zweifellos an die englische; denn keine andere erfüllt so seine Forderung, ist so ganz und gar „ein Vorrat von Werken, die sich zu einer Art von System untereinander vervollständigen, worin eine Nation die hervorstehendsten Anschauungen ihrer Welt, ihres Lebens niedergelegt findet, die sich ihr für jede Neigung ihrer Phantasie, für jedes geistige Bedürfnis so befriedigend bewährt haben, dass sie nach Menschenaltern, nach Jahrhunderten mit immer neuer Liebe zu ihnen zurückkehrte". Wenn in England ein grosser Dichter erscheint, kommt er als der Erbe des angehäuften Lebens- und Literaturreichtums, dessen Fülle ihm von rechtswegen gehört. Seine eigne dichterische Tat besteht in der Verwendung nationaler und gemeinsamer Schätze. Die Grösse Spensers ist die Grösse der Elisabethanischen Kultur. Das Drama Shakespeares ist das Ergebnis eines chaotischen Nationallebens, das unter der Schöpferkraft des grössten seiner Dichter Form und Cohäsion annimmt. In Miltons Persönlichkeit und Dichtung findet die strenge Erhabenheit der puritanischen Ethik Englands ihren höchsten Ausdruck. Und in den Liedern von Burns, dem ursprünglichsten der kritischen Lyriker, werden die ganze Liebe und Lustbarkeit und Zärtlichkeit Schottlands in die Kunst aufgenommen und durch die Individualität des Einen zum ewigen Besitze des Ganzen gewonnen. Der Dichter selbst spielt in der englischen Dichtung eine untergeordnete Stelle. Er stellt die Kristallisation der schwebenden Ideale, Strebungen, Tendenzen und Weltanschauungen seines Volkes dar. Die englische Literatur wurzelt in der Kollektivität.

Man wende sich nach Deutschland. Die ganze Zerrissenheit seines Entwickelungsganges, das hilflose Unterliegen gegenüber seinem gehäuften Unglück lassen sich wohl vom Standpunkte der Staatslehre als Krankheitssymptome bezeichnen; doch ist diese Krankheit im Grunde nichts als die ungleichmässige Evolution normaler Kräfte, das beschleunigte

Entfalten des individualistischen Prinzips in einem Volk, das sich seiner selbst noch nicht als Nation, als Einheit bewusst geworden war. Bei einem gänzlichen Mangel an Nationalbewusstsein musste der Kampf zwischen weltlichen und geistlichen Ansprüchen der Seele des Einzelnen aufgebürdet werden. Der Zwiespalt und die Verwirrung, die die zwischen Staat und Kirche geteilte Autorität zur Folge hatte, wirkten unmittelbar auf Geist und Gewissen und verlangten eine persönliche Lösung. Die Mystik wurde geboren. Während in England die geistlichen Führer den aufreibenden Konflikt nur in seiner Bedeutung auf das Staatswohl auffassten, und die vitalsten Fragen nach Nützlichkeitsprinzipien erledigten, mussten in Deutschland Männer wie Suso, Eckhardt und Tauler auf einen aktuellen Ausweg aus dem Wirrwarr verzichten und ihre Zuflucht zu einer rein persönlichen Hingabe an abstrakte geistliche Werke nehmen. Vergebens suchten sie in den formellen Dogmen der Kirche Befriedigung der neu erweckten Bedürfnisse. Vergebens suchten sie andererseits ihre Kräfte zum allgemeinen Wohl zu verwenden: jede grosszügige Humanitätsbestrebung musste bei dem Mangel jeglicher Organisation in kleinliche Privatwohltätigkeit ausarten. Eins nur blieb ihnen übrig: Sie warfen sich in ein exaltiertes, glühendes Verhältnis zur Gottheit selber, gaben sich restlos einer Leidenschaft hin, die in weltfremder Gleichgültigkeit gegen den äusseren Gang der Dinge ein vollständig subjektives Leben in Beschauung und Entzückung führte. Vorzeitig, während noch Vernunft und Denkkraft in jugendlicher Unreife blieben, wurde in der Seele das Prinzip der Subjektivität entfaltet. An einem verfrühten Individualismus des Volkes ging Luthers mächtiger Versuch, aus dem Volk ein Ganzes zu machen, jämmerlich zugrunde. Den demoralisierendsten und dümmsten Krieg, den je ein zivilisiertes Land erlitten hat, liess Deutschland dreissig Jahre lang hilflos über sich ergehen. Für die frühe Erweckung seiner Seele bezahlte es teuer. Indem Merrie England die lästige Vormundschaft Roms endlich von

sich abschüttelte und die Verheissung eines kraft- und lebensvollen Mittelalters in Erfüllung brachte zerrissen, eins nach dem anderen, die Bande, die Deutschland an seine Vergangenheit knüpften. Sein Mittelalter hatte das Kulturleben Europas befruchtet und bereichert; es musste aber des verdienten Lohnes verlustig gehen, um, nach schwerer Erholung und in armseliger Anlehnung an fremde Kulturen vergebens neuen Boden für neue Wurzeln zu suchen. —

Diese früh erzeugte Subjektivität liegt der Eigenart der deutschen Dichtung zugrunde. Durch seine überlegene Gemüts- und Denkreife hat Deutschland den ersten Platz in der Weltliteratur für sich errungen. Doch ist seine Dichtung kein System, ist sogar in erster Linie nicht deutsch, sondern universal. Ihre Grösse ist die Grösse der einzelnen Dichter, ihre edelsten Merkmale sind die Frucht einer kosmopolitischen Kultur. Durch eigenste, persönliche Kraft haben die Grossen Deutschlands nicht allein das Erbe ihres Volkes, sondern das gesamte Kulturgut ihrer Zeit in sich aufgenommen. Zwar gibt es wenige, die einen Weltreichtum zu erwerben und zu verwerten vermögen, aber diese wenigen sind Führer und Propheten der Menschheit. Unter dem ungeheueren Druck verkehrter Zeitbestrebungen und Ideale entstand in Herder und Lessing die erste germanische literarische Kritik, in Kant die allem modernen Denken zugrunde liegende Philosophie. Nur in Deutschland ist Goethe, der in sich sämtliche Phasen und Seiten der europäischen Romantik vereinigte, überhaupt zu denken. Die deutsche Dichtung ruht ganz und gar auf abgeschlossener Individualität.

---

## II.

## Das Schicksal der mittelalterlichen Poesie in England und Deutschland.

Das Schicksal der mittelalterlichen Volkspoesie in England und Deutschland hängt von diesen Unterschieden in Tem-

perament und Verhältnissen der beiden Nationen ab. „Das Göttliche, der Geist der Poesie, ist bei allen Völkern derselbe und kennt nur eine Quelle . . . ein gemeinsames Haupt- . . . verschieden aber sind die äusseren Bedingungen und Einwirkungen", schreibt Wilhelm Grimm in seinem Anhang zur Uebersetzung der dänischen Volkslieder. Zu der Zeit, als die ersten Sammler anfingen, Volkslieder aufzuschreiben, haben die äusseren Bedingungen grosse Unterschiede herbeigeführt, auf die Th. Fischer (Tennyson Studien, Leipzig 1905: Das deutsche und das englische Volkslied) aufmerksam macht. An rein lyrischen Elementen ist der englische Volksgesang auffallend arm, an Trink- und Studentenliedern mangelt es sehr im Vergleich mit den vielen deutschen Liedern dieser Gattung; und Berufslieder und Wanderlieder fehlen fast gänzlich. Anderseits wiegt bei dem englischen Volkslied das dramatisch-erzählende Gedicht vor, das Baladenelement und nursery rhymes und lullabies sind reich vertreten. Weil eben das Volksleben und Volksgemüt Europas noch im Anfang des Mittelalters homogen war, weil die Aehnlichkeit der mittelenglischen und mitteldeutschen Poesie eine nah verwandte Veranlagung ausser Zweifel lässt, hat man in kurzem Ueberblick die mittelalterlichen Strömungen zu verfolgen, die zu solcher Abweichung in Ton und Art der Rest des Volksgesanges führten.

## Das Schicksal des englischen Volksliedes.

Schon zu der Zeit des Königs John herrschte in England unter der Anzahl von Gesangsgattungen, die bei dem Pöbel blühten, das politische Lied [1]). Von der Geistlichkeit, die mit dem Volk gemeinsame Sache gegen die Krone machte, eifrig gepflegt, spielte es das ganze Mittelalter hindurch eine leb-

1) Siehe Frederick Morgan Padelford „Transition English Song Collections", Cambridge Hitory of English Literature, vol. II Ch. XVI.

hafte Rolle Dieses politische Lied, wertlos wie es als Poesie ist, war doch der direkte Abkömmling des alten Choralliedes. Weil es, wie das Volkslied, der mündlichen Verbreitung übergeben war, nahm es naturgemäss die formelhaften feststehenden Elemente auf, die das Volkslied zum praktischen Zwecke des leichten Behaltens ausgearbeitet hatte. Das Stilzubehör des Volksliedes samt Refrain, Ausruf, Repetition, Dialog und ein äusserst einfaches Versmass wurde als Medium eines neuen Inhalts übernommen, eines Inhalts, der nur durch die ausgesprochene Freiheit seiner Gesinnung merkwürdig ist. In der unaufhörlichen Gärung der mittelalterlichen Gesellschaft zu einer durchaus unkritischen Zeit, wo nicht eine literarische Aristokratie sich von dem Geistesleben des Volkes abgesondert hatte, fielen nicht nur die Scheiden weg zwischen Gelehrten und Volkspoesie, sondern eine völlige Vermischung der verschiedensten Gesangarten fand statt. Aus dem gesamten verhandenen Material schöpften die Dichter nach Belieben, ohne Rücksicht auf Ursprung oder Angemessenheit ihrer Stoffe. Maitanz und geistliches Schlummerlied, Trinklied und gereimte Predigt machten gegenseitig Uebergriffe, eins in des anderen Gebiet und bedienten sich ohne Bedenken des gemeinsamen Vorrats von Begriffen, Bildern und Redensarten. Wie vollständig das Gefühl für das Alte und Neue verloren gegangen war, wie naiv, kritiklos die Stellung der Zeit zu ihrer Dichtung war, bezeugt aufs deutlichste die Verschmelzung echt einheimischen Volksguts mit der vornehmen, zierlichen, französischen Modepoesie in den zahlreichen Liebesliedern. Und auf allen diesen Liedern, politisch, geistlich, galant, fand sich der Stempel des alten Volksliedelements. Kurz: das Volkslied war im 14. und 15. Jahrhundert nicht mehr Besitz und Eigentum der unteren Schichten der Gesellschaft, sondern existierte als halb verwischtes Gepräge auf der Nationaldichtung, die, durch die Renaissance neu angeregt, bereichert und verfeinert, sich in der Elisabethanischen Lyrik entfaltete.

Nur eine Abzweigung der alten Volkspoesie hat sich dem vollen Aufgehen in dem allgemeinen literarischen Strom entzogen: die narrative Ballade. Ihre Beschaffenheit als rein erzählende Poesie, als bescheidenes Sprachmedium für spannende, tatkräftige Handlungen erklärte schon die Erhaltung ihrer selbständigen Existenz. Doch waren Schottland und das schottisch-englische Grenzgebiet die eigentlichen Bewahrer der Ballade. In den Jahrhunderten, als England einen fast zu eifrig assimilierenden Geist fremden Einflüssen gegenüber zeigte, blieben die entlegenen Gegenden des Nordens dem derberen, einheimischen Geschmack treu. Eine ausgeprägte Vorliebe für rohen, kräftigen Gesang, die geringere Wirkung französischer Anregung, die einfache Lebensweise und die Fortdauer alter Erinnerungen an die Grenzfehden trugen dazu bei, die alte narrative ballad fortzusetzen und ihre Nachahmung anzuregen. Die Eifersucht zwischen Nord und Süd, besonders nach der Act of Union, wies die Nordländer noch mehr auf sich selbst und ihre eigentümliche Poesie zurück. Der Geist und der Ton der schottischen Kunstdichtung von der Zeit der Chaucer-Schüler Henryson, Dunbar und Douglas, bis zu ihren reifsten Erzeugnissen in den Liedern von Ramsay, Ferguson und Burns haben sich nie wesentlich von der Volkspoesie entfernt.

Die scheinbare Einseitigkeit der englischen Volkspoesie lässt sich also geschichtlich erklären und zwar zu Gunsten Englands. Sie zeigt die Einheit und gegenseitige Abhängigkeit des englischen sozialen und geistigen Lebens. Zwischen den oberen und unteren Schichten der Gesellschaft stand keine feste Wand; immer blieb der gelehrten Dichtung Anregung und Erquickung von unten möglich. England besass nur eine Poesie; sie gehörte der Nation, dem Volk. Die losen lyrischen Reste der alten Volkspoesie gingen ganz, aber nicht spurlos in die literarische Lyrik über; sie fügten ihren Teil zu dem gemeinsamen Reichtum hinzu. Die narrative ballad blieb allein abgesondert und unassimiliert. Als sehr spät zu der Zeit der

Romantik die Kunstdichtung versuchte, die eigenartigen Schönheiten und den Sonderwert der vernachlässigten Volkspoesie in sich aufzunehmen, blieb ihr mit den unbedeutenden Ausnahmen nur die eine Gattung übrig: immerhin die eine, die einen abgeschlossenen vollendeten Stil entwickelt hatte, die eine, in der die höchste unpersönliche Eigenart des Volksdichters zur Geltung kam, und die in ihren besten Erzeugnissen den Höhepunkt des Volksliedes darstellt. Die narrative ballad ist es, die unter allen Volksliedern Herder und Goethe am meisten anzog. „Wie können jedoch unsere Vorliebe für diejenigen (Lieder) nicht bergen" schreibt Goethe (in der Besprechung von „Des Knaben Wunderhorn", Wm. Ausg. Bd. 40, S. 957), „wo lyrische, dramatische und epische Behandlung dergestalt ineinander geflochten ist, dass sich erst ein Rätsel aufbaut und sodann mehr oder weniger, und wenn man will, epigrammatisch auflöst. Das bekannte: Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth, Eduard, Eduard! ist besonders im Originale das Höchste, was wir in dieser Art kennen".

## Das Schicksal des deutschen Volkslieds.

Die Vielseitigkeit und mannigfaltige Gestaltung des deutschen Volksgesangs entspringen ebenso konsequent den gerade entgegengesetzten Umständen des deutschen sozialen Lebens. Schon im 13. und 14. Jahrhundert, als das Blühen des Volksliedes das lyrische Talent des deutschen Volkes am verheissungsvollsten zeigt, wirkten Mächte, die jegliche Berührung dieser Poesie mit bewussten literarischen Strömungen ausschlossen. Der Mangel an politischer Einheit, an gemeinsamen Volksinteressen, an Wechselbeziehungen zwischen oberen und unteren Gesellschaftsklassen bildete eine verhängnisvolle Kluft. Dazu kam die auflösende Wirkung der Renaissance der klassischen Bildung. Derselbe Strom der geistigen Erquickung, der in England sich naturgemäss und restlos mit dem heimischen Gut vereinigt hat, traf in Deutsch-

land eine entzweite Kultur. Zum Volk drang die neue Belebung nicht durch; es blieb bei seinen einfachen Anschauungen. Auf die gebildeten Stände, die schon durch politische und geistige Anarchie verwirrt und seelisch zerstört waren, wirkte die Anregung allzu stark und durchgreifend. Ein stark realisierter Humanismus brach über den letzten Zufluchtsort der feinsten Seelen, über die Mystik herein. Es folgte eine moralische Auflösung, die durch den kläglich aufreibenden Reformationskampf immer hoffnungsloser wurde und deren Wirkung bis in die dunkelsten Ergebnisse des dreissigjährigen Krieges verfolgt werden kann.

Das deutsche Volkslied musste also sein Leben für sich führen. In einer Epoche vernunftloser religiöser Zwietracht wurde der naive Ausdruck wahrer Gefühle von dem herrschenden Zeitgeist völlig ignoriert. Sogar innerhalb des Volkes bestand keine bewusste Kohäsion. Die zahlreichen Kategorien von Liedern zeugen von einem wohlbewahrten Gruppenbewusstsein, dass allgemeinere Sympathien nicht aufkommen liess. Aus den Liedern spricht das keimende Subjektivitätsprinzip in einfacher, lakonischer Unmittelbarkeit. Leidenschaftliches Gefühl findet hier Ausdruck. Nur ist die Leidenschaft die der allerfrühsten Jugend, die der eben aufwachenden Gefühle, eine Sehnsucht, die noch im vagen Weltall schwebt, die sich noch nicht der Bedürfnisse der eigenen Persönlichkeit bewusst ist. Aus individueller Erfahrung entstehen die Lieder, doch bleibt die Erfahrung im Gebiet des Allgemeinmenschlichen.

Wäre ein Zusammenfinden der Volkslyrik mit der Kunstpoesie der Mystik möglich gewesen, die ja aus demselben Prinzip der Subjektivität entsprang, jedoch im Individuellen und Intellektuellen viel reifer war, so wäre Deutschland in eine Blütezeit der Lyrik eingetreten, die an Bedeutung und Grösse dem gleichzeitigen dramatischen Aufschwung Englands entsprochen hätte. Doch mussten beide Linien in der materiellen und geistigen Zerrüttung des Krieges verlöschen. Das

Wesen der mystischen Poesie war zu fein, zu zart, um sich in dem grundlosen Wirrwarr zu erhalten und durchzusetzen. Dass es einen Friedrich von Spee gegeben hat, hat die Literaturgeschichte bis in die neuere Zeit übersehen. Noch jämmerlicher war der Untergang des Volksliedes. Im Laufe der vielen Jahre demoralisierenden Elends wurde jeglicher Gesangstrieb in Herz und Kehle des Volks ertötet. Und als das Land sich von der vernichtenden Demütigung mühsam erholte, waren nicht nur die Erzeugnisse des Volksgenies bis auf verstümmelte Reste verschwunden, den Glauben an seine lyrische Begabung hatte Deutschland verloren! Nichts ahnte der entmutigte Herder von dem erbärmlichen Untergang eines blühenden Volksgesanges, als er vergebens alte deutsche Lieder aufzutreiben versuchte; er wusste nur die Unproduktivität seines Volkes zu entschuldigen. „An deutsche Lieder in vollem Kreis des Volkes entsprungen, glaube ich, fleischlich gesinnter, nicht eher, bis ich sie sehe. Soweit uns Deutsch verständlich ist, waren die Deutschen kein Volk, sondern durch Edelleute, Priester und Fürsten niedergepeitschte Knechte ... Ein Volk, das singen und sagen soll, muss einigen Spielraum behalten, seine Freude der Natur und des Lebens müssen nicht durch die immer gegenwärtige, immer pulsierende Herrschaft gestört werden .... Aber deutsches Volk kannte wenig Müssiggang, wenig Taumel und Gelang“ [1]). Sogar Lessing konnte ihm nur den kalten Trost bieten: „Dem poetischen Genie unserer Vorfahren Ehre zu machen, müsste man auch wohl mehr das erzählende und dogmatische als das lyrische Fach wählen“ [2]).

1) Brief vom 25. Dezember 77.
2) An Herder, Januar 79.

## III.

### Das Erwachen des Interesses für Volkspoesie.

Die Bemühung der englischen Romantik um das Volkslied war ein Versuch, eine vernachlässigte isolierte Gattung der Nationalpoesie dem Reichtum der Kunstdichtung hinzuzufügen. In Deutschland lag jenem Streben die Hoffnung zu Grunde, durch eine Anknüpfung an echt einheimischen Gesang die schändliche literarische Armut zu verringern. Dort bemühte man sich aus natürlicher Liebe zur Sache, hier unter dem beklommenen Drang, einen innegewordenen Kunstsinn aus den „dunklen Werkstätten des Kunstmässigen an das helle Licht der eingekerkerten Natur" zu führen. Die Verknüpfung der Kunst- mit der Volkspoesie ging also naturgemäss vor sich; in England kühl, nüchtern, selbstverständlich, in Deutschland bewusst, bedachtsam, mühevoll. Die erste Anregung dazu ging in Deutschland von der kritisch-philosophischen Seite der Literatur aus, von Hamann, Herder und Lessing. Solche universal-gebildeten Kritiker waren sich des kranken Zustands der Kunstpoesie ihrer Zeit sehr bewusst. Mit besorgter Unruhe suchten sie Quellen der Heilung und träumten jahrzehntelang von dem wunderwirkenden Wasser eines primitiven, unverdorbenen Völkergesangs. Doch trotz aller Bemühungen, Herzensergüsse, Lobgesänge und entzückter Prophezeiungen musste der Begriff des Volksliedes während der ganzen Sturm- und Drangzeit schattenhaft und chaotisch bleiben. Anders war es in England. Dort ruhte die romantische Vorliebe für Volkspoesie weder auf der theoretischen Würdigung, noch auf einem kritischen Verständnis der Prinzipien, die dieser Zuneigung zu Grunde liegen. Nie war ein verschämtes Wohlwollen für sie aus dem Herzen des gebildeten Engländers gewichen, so undankbar es auch sein mochte, ihre Ebenbürtigkeit mit der elegant korrekten Kunstpoesie zuzugeben. Sir Philipp Sidney, der es zu seiner Aufgabe machte, die lateinischen Versmasse

gegen die englischen zu verteidigen, musste doch ausrufen: „Nie hörte ich das alte Lied von Percy und Douglas, ohne dass mein Herz nicht bewegter ward als durch einen Trompetenstoss" (Defence of Poesie, 1581). Addison, in seiner vorsichtigen Würdigung von Chevy Chase (Spectator 70, 1711) weist auf die Vorliebe Dryden und Lord Dorset — „einem der feinsten Kritiker seiner Zeit" — für die Volksballade hin und berichtet: „Ben Jonson pflegte zu sagen, er wäre lieber der Verfasser von Chevy Chase, als von den sämtlichen eigenen Werken." Obgleich die Sprache gemein ist, bekennt Addison selbst, „sind die Gedanken natürlich, und deshalb können sie nicht anders als denen gefallen, die keine Sprachrichter sind, oder denen, die, obgleich sie Sprachrichter sind, einen wahren und vorurteilslosen Geschmack für das Natürliche haben". Nach diesen Geständnissen des unerbittlichen Klassizisten ist es nicht zu verwundern, dass eine einmalige Einführung der ballad in die gute Gesellschaft von Bishof Percy (1765) genügte, um ihre Berechtigung als wahre Poesie festzustellen [1]). Gutmütig, doch ohne jede Spur der Reaktionsschwärmerei, die das Wiederaufkommen des Volksliedes unter den deutschen Stürmern und Drängern kennzeichnete, wurde ihre schlichte Erscheinung auf den exklusiv korrekten Bällen der anerkannten Künste begrüsst und ohne umständliches Entschuldigen angenommen. Bezeichnend für die englische Stellung zu der Bewegung ist in erster Linie die Gesinnung, die die Entstehung von Percy's „Reliques of ancient englisch Poetry" ermöglichte. Der Kern des deutschen Verhältnisses zu dieser Frage lässt sich in der Theorie Herders und in der Praxis seines eifrigen Jüngers Bürger erkennen.

1) Nach Childs gab es vor Percy neun Sammlungen der Volksballaden. Wichtig waren nur a Collection of old Ballads, 1723, 1725, vermutlich von Ambrose Philipps herausgegeben und die zwei Sammlungen von Allan Ramsay, the tea table Misscellany (4. Bd. 1714—40) und „Evergreen". Nach Meinung der Herausgeber hatten die Balladen keinen Anspruch auf beachtenswerten poetischen Gehalt.

## Der englische Kompromiss bei der Abkehr vom Klassizismus.

### *Percy und Shenstone.*

Der 1909 von H. Hecht veröffentlichte Briefwechsel von Thomas Percy und William Shenstone[1]) zur Zeit der Entstehung der Reliques offenbart aufs überzeugendste die ganze Naivität und Natürlichkeit, die uns in Englands Umkehr von klassischen und romantischen Idealen begegnen. Englands Klassizismus war wesentlich eine zeitweise Ueberbetonung äusserer Vernunft- und Geschmackswerte. Eine Reihe von starken Talenten, Dryden, Pope, Addison, Johnson, verliehen Wichtigkeit und Dauer einem Zeitstil, der beim Nichtvorhandensein bedeutender Genien eine bald durchlebte Phase gewesen wäre. Als endlich die vernachlässigte Phantasie ihre Ansprüche erhob, fand sie leicht Gehör. In demselben Menschen konnte ein konservativer, doch nicht erstarrter Geschmack mit dem Verlangen nach vollerem Ausdruck des Gefühlslebens sich unbedenklich vereinigen. Und dieser Kompromiss zwischen Alt und Neu, zwischen klassischer Traditionstreue und Neuerungslust, der den Uebergang vom Klassischen zum Romantischen in England charakterisierte, wurde in William Shenstone, Anreger und Hauptmitarbeiter Percys, konkret verkörpert.

Die Reliques sind überraschend fein und verständnisvoll dem Zeitbedürfnis angepasst, unzweifelhaft das Verdienst Shenhones. Denn Percy wurde zu der Unternehmung hauptsächlich durch ein wissenschaftliches Interesse geführt. Die Briefe zeigen einen lebhaften, wenn auch aus freundschaftlicher Rücksicht verschleierten Konflikt zwischen Percys kritikloser Sammelgier und Shenstones äusserlichen, aber ge-

1) Hans Hecht: Thomas Percy and William Shenstone. Ein Briefwechsel aus der Entstehungszeit der „Reliques of ancient englisch Poetry". Strassburg 1909.

schmackvollen und künstlerisch berechtigten Forderungen. Mit der wärmsten Lust zur Sache hilft Shenstone seinem Freunde Percy fünf Jahre lang bei dem Sammeln und der Revision seiner volkstümlichen Schätze. „Es gibt nichts", schreibt er (im Brief vom 4. Januar 1758), „was mir mehr Vergnügen macht, als die Einfachheit des Stils und der Empfindung, die in den alten englischen ballads wahrzunehmen ist". Doch behält er dabei seine klassische Exklusivität mit einer Behutsamkeit, die oft humoristisch wirkt. „Was Euren Beruf als Balladenhändler betrifft", schreibt er an Percy (Brief 14. 8. 87), „so lasst Euch ein- für allemal sagen, dass ich Euch nie als solchen erwähne, ohne andere Sachen hineinzubringen, die verhindern, dass dies für Euer chef d'oeuvre gilt. Verlasst Euch darauf, Euer Ruf soll nicht durch irgend eine Entdeckung leiden, die ich in Bezug hierauf mache." Den Feuereifer Percys, dessen Hang zur Gelehrsamkeit dem eher ästhetisch als sachlich gebildeten Shenstone immer verhängnisvoll erschien, lässt er nicht auflodern. „Seid Ihr nicht durch den Anschein von Gelehrsamkeit, Dunkelheit, Ungewöhnlichkeit und vielleicht von Schwierigkeit in Eure Arbeit verleitet", fragte er, „etwas Grösseres darin zu sehen, als das Publikum finden wird? Man wird manchmal durch die obenerwähnten Zustände dahingebracht, den Schnitzer eines Maulwurfs zu begehen und sich tief zu glauben, während man der Oberfläche ausserordentlich nahe ist." Nie verliert Shenstone das Publikum aus den Augen. Doch trotz aller Anpassung an den Zeitgeschmack fühlt er sich ihm nie sklavisch untertan; er ist damit eins und handelt aus persönlicher Freiheit in voller Harmonie mit allgemeinen Massstäben.

Die Reliques selbst, wie sie Percy und Shenstone gestalteten, verkörpern denselben Kompromiss. Anders, als von eleganten Stücken begleitet, die jegliche Roheit und Ungeschliffenheit der schlichten Volkslieder ausgleichen sollten, wollten die beiden ihre Sammlung nicht in die feine Lesewelt hinausschicken. Ohne die sorgfältigste Umarbeitung war

nicht daran zu denken. „Wenn Ihr diese alten Stücke unverbessert herausgebt", schreibt Shenstone (Brief 36, S. 75), „halte ich sie nicht für jedermanns Geld, sondern für einen Schatz, entweder für Künstler oder für die Fabrikanten dieser Art Ware — die Dichter nämlich." Es ist schwer begreiflich, wie falsch und kleinlich die Kritiker des 19. Jahrhunderts diese durchaus unwissenschaftliche Periode beurteilten, indem sie ihrer literarischen Leistung den Massstab einer naturwissenschaftlichen historischen Genauigkeit aufzwingen wollten [1]).

Anders gestaltet als sie eben sind, wären die Reliques nicht nur ihrer Rolle als „Bibel der Romantik" nicht angepasst: sie wären sogar als wichtigste Erscheinung eines wichtigen Wendepunkts in der Literatur der Eigenart dieser Literatur untreu geworden. Die Dichtung trennte sich nicht vom Leben. Im Kompromiss bestand die Taktik der Zeit, auf allen Gebieten der politischen und geistigen Tätigkeit: dieser Kompromiss lässt sich auf jeder Seite der Reliques spüren. Völlig unbekümmert um eine Inkongruenz, die einer weniger naiven, gegenständlichen Anschauung unerträglich wäre, nahm England das Alte in das Neue auf, liess es in das System seiner Literatur den lange isolierten Zweig einer unkultivierten Volkspoesie sich auf gut Glück wieder einfügen.

## Der deutsche Kampf um Selbständigkeit.

### *Herder und Bürger.*

Von einem entsprechenden Kompromiss kann in den deutschen Verhältnissen nicht die Rede sein. Die klassische Mode des 17. und 18. Jahrhunderts, die in England als natürliche Entwicklungsstufe einer folgenden den Platz räumte, war Deutschland in der Stunde seiner tiefsten Armut zum jämmerlichen Rettungsmittel geworden. Eben weil die deutsche Dichtung keine Wurzeln im deutschen Boden hatte, haftete sie so

1) Siehe besonders die wütende Invektive von Hale in der Einleitung zu der von ihm herausgegebenen Percy Folio.

verstockt und verzweifelt da. Sie war die plumpe Schöpfung einer energischen, aber talentlosen literarischen Aristokratie, die sich die schwierige Aufgabe gestellt hatte, eine nationale Literatur nach fremden Modellen fix und fertig herzustellen. Dass genielose literari wie Martin Opitz und Christoph Gottsched die Stellung als Literardiktatoren inne hatten und viel Jahrzehntelang der gebildeten Welt ihre Regeln und Rezepte aufdrängten, neben ihren eigenen Erzeugnissen, die den Erfolg des Verfahrens beweisen sollten, zeigt, wie weit sich Deutschland von seiner Vergangenheit getrennt hatte, wie vollständig jedes Bewusstsein von Würde, Selbständigkeit und eigenem Können getilgt war. Nicht leicht war der Geist der Nation aus der erbärmlichen Unsicherheit und Nachahmungsmanie zu befreien; nur durch eine individuelle Grosstat war Selbstvertrauen und Selbstglauben für Deutschland wieder zu gewinnen. Der Erlöser sollte kommen. Nur musste vorher noch dem rein kritischen Vermögen des deutschen Geistes Gelegenheit gegeben werden, im philosophischen Ringen mit dem Problem die tiefe Notwendigkeit einer Rettung klar zu verkündigen.

Herders Würdigung der Volkspoesie nimmt in den literaturgeschichtlichen Aufzeichnungen einen viel grösseren Platz ein, als er selber hätte verstehen können. Sein Streben nach dem hohen Ziel, einer Universalgeschichte der „Humanität" brachte stets wechselnde und steigende Auffassungs- und Gesichtspunkte mit sich, die als einzelne Momente kein Kriterium für seine Gesamtbedeutung sein können. Der Begriff der Humanität war schon durch einen umfassenden, jeder engpatriotischen Erwägung überlegenen Rationalismus erhoben und als höchstes Ziel des Kulturmenschen festgestellt worden. Zu gleicher Zeit war das Ideal der Selbsterziehung der höchst möglichen Entwicklung des Individuums, zur vollen Blüte gelangt. Herder, auf der einen Seite Erbe der universalen Sympathien der Aufklärung und der Lessingschen Auffassung der Menschheit als unverletzlicher Einheit, auf der anderen Seite der eifrige Jünger Rousseaus, vermochte es, die zwei ent-

gegengesetzten Anschauungspunkte der Kollektivität und der Individualität theoretisch in Einklang zu bringen, vermochte es, die Prinzipien einer organischen Evolution im geistigen Sein und Schaffen zu fassen und klarzulegen. Er hat zuerst die fundamentale Bedeutung der Nationalität wahrgenommen, nicht allein als einzige Quelle aller wahren Individualität, sondern als Medium, wodurch diese für die Menschheit, die im weitesten Sinn aufgefasste Humanität, förderlich werden und mit voller Wirkung sich betätigen kann. Der absolute Wert von Herders Auffassung der Nationalität als wesentlichstem Prinzip aller Literatur- und Kunst-Würdigung wird durch den rein intellektuellen Charakter dieser Auffassung erhöht. „Unter allen Stolzen halte ich den Nationalstolzen . . . für den grössten Narren", schreibt er in den „Briefen zur Beförderung der Humanität." „Lasset uns, so viel wir können, zur Ehre der Nation beitragen; . . . sie aber ex professo preisen, das halte ich für einen Selbstruhm ohne Wirkung" [1]). Aus seiner Betonung des Nationalen als unentbehrlichen Gepräges des Kunstwerkes, aus seiner steigenden Tendenz, in der Eigenart des Volkes den Prüfstein aller individuellen Eigenart zu erblicken, entsprang seine Begeisterung für ursprünglichen Volksgesang, erwuchs seine Ueberzeugung, dass die Basis der zeitgenössischen Dichtkunst durchaus falsch war. „Unsere klassische Literatur ist Paridiesvogel, so bunt, so artig, ganz Flug, ganz Höhe und — ohne Fuss auf die deutsche Erde" [2]). Dieses eine Moment ist dank seinem Einfluss auf die Sturm-und-Drang-Gemüter und besonders auf den jungen Goethe stets als wichtiges Verdienst Herders gewürdigt worden.

Es ist vielleicht Zeit, aufzuhören, Herder in seinem Begriff des „Volksliedes" Verworrenheit vorzuwerfen. Die Verworrenheit ist grösstenteils das Produkt eigener Uebererläuterung, eine allzu spezifische Analyse willkürlch aus ihrem Zu-

1) Werke XVII, 211.

2) Werke IX, 530 (Von Aehnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst).

sammenhang herausgerissener Aeusserungen. Man stellt in streng philologischer Behandlungsweise alle Paragraphen zusammen, in denen Herder in einem Zeitraum von siebenunddreissig Jahren äusserst vielseitiger kritischer Tätigkeit ein Wort über Volkslieder fallen liess, nennt sie etwa Definitionsversuche und schliesst naturgemäss daraus, dass Herder eigentlich nie ins Klare über den Begriff gelangte. Zwar bezeichnete er mit dem Wort Volkslied höchst verschiedene Dinge[1]). Er brauchte es in der Bedeutung von Universalpoesie; er brauchte es für Ossian und die Lieder „der Wilden" sowohl, wie für die mittelalterliche Romanze; er definierte es als „eine Tonart, ein Erlebnis", und zu guter letzt nahm er in seine Volkslieder gewisse lyrische Ergüsse als Probestücke auf, die wenig Berechtigung in irgend einer Sammlung hätten ausser der einen guten, dass der Sammler eben eine Zuneigung zu ihnen gefasst hätte. Doch soll damit nicht gesagt sein, dass Herder in irgend einem besonderen Fall im Dunkeln tappte und sich nicht klar darüber war, was er mit dem Worte meinte. Wegen Mangels an Sprachbildern für diese verschiedenen Begriffe musste er sich auf die Einsicht seiner Leser verlassen. Herders grosse Aufgabe, den falschen Geschmack seiner Zeit durch das ernsthafte Studium grosser und ursprünglicher Poesie zu reinigen und erziehen, darf nicht verwechselt werden mit einer gelegentlich aufflammenden, persönlichen Begeisterung für eine bestimmte Gattung dieser wahren Poesie, die er zur Illustration seiner Prinzipien ab und zu anführte. Er war überzeugt, dass ein klares Erkennen des ewigen Grundelements aller grossen Poesie für die Wiedergeburt einer gesunden Literatur in Deutschland unerlässlich war; und dieses Element in den Liedern primitiver Völker sagte ihm gewaltig zu. Zu tieferer Einsicht in das Wirken unverdorbener Einbildungskraft sollte das Studium dieser Poesie führen. Weit davon entfernt ist er, sie als Muster für eine neue Lyrik zu empfehlen. „Habe ich

1) Siehe Lohre, „Von Percy zum Wunderhorn", Palaestra, Berlin 1906.

denn meine skaldischen Gedichte in allem für Muster neuerer Gedichte ausgeben wollen?“ „Nichts weniger! . . .“ Der Geist, der sie erfüllet, die rohe, einfältige, aber grosse, zaubermässige, feierliche Art, die Tiefe des Eindrucks, den jedes so stark gesagte Wort macht, und der freie Wurf, mit dem der Eindruck gemacht wird, — nur das wollte ich bei den alten Völkern, nicht als Seltenheit, als Muster, sondern als Natur anführen, und darüber also lassen Sie mich reden“ [1]).

Auf den Fall Ossian darf hier nur hingewiesen werden. Doch ist er für eine Gegenüberstellung der deutschen und der englischen Anlage bezeichnend. Im unkritischen England wurde die Unechtheit der Macphersonschen Gedichte eher gewittert und vom natürlichen Gefühl wahrgenommen, als systematisch geprüft. Ossian liess das englische Verlangen nach objektivem Stoff und greifbarem Inhalt völlig unbefriedigt. Alle Schönheit der Sprache, aller Reiz der Bilder genügten nicht, den Mangel gut zu machen. In einem Brief an Shenstone (XXXV. S. 77) legt Percy seine Vermutung an den Tag, dass Fingal „das nicht ist, wofür er gelten soll“ und begründet den Verdacht in der „zu geringen Einfachheit der Erzählungsweise“ und in dem gebührlichen Vorherrschen von Affektiertheit und Metapher. Johnsons unsanfte Verschmähung Ossians ist wohl bekannt [2]). Den Jüngling Walter Scott ekelten „die prunkenden Wiederholungen der Ossianschen Phraseologie“ [3]). Noch konnte der englische Geschmack kein dauerndes Wohlgefallen an rein subjektiven Stimmungen finden. Was aber in England, nachdem der Reiz der Neuheit verloren war, als langweiliger Unsinn empfunden wurde, schien dem

1) Ueber Ossian und die Lider alter Völker (Deutsche Art und Kunst, 1773).

2) Dr. Blair fragte Johnson, ob er dächte, dass irgend ein Mann der modernen Zeit solche Gedichte hätte schreiben können. „Ja“, erwiderte Johnson, „viele Männer, viele Frauen und viele Kinder.“ „Ein Mensch könnte immer und einzig solches Zeug schreiben, wenn er seinen Geist dazu hergeben würde“, sagte er zu Reynolds.

3) Lockhart: Life of Scott (Autobiographie, S. 11).

denkreiferen deutschen Geist als Natur, als ursprüngliche Poesie, reizte Herder „zur Psychologie aus den Gedichten Ossians". Mit dieser Bedeutung Ossians für Herder steht die spätere deutsche Kritik in vollem Einklang. „Als wahrhafte Ueberbleibsel Celtischer Poesie" schreibt Gräter 1794 [1]), werden die Gedichte Ossians bewundert werden, solange noch ein Gefühl für das Erhabene und Schöne vorhanden ist". Viel deutlicher auch, als in der englischen romantischen Dichtung ist in der deutschen die Einwirkung Ossians zu erkennen [2]).

Herders Begeisterung für das Volkslied trug sonderbare Frucht. Seine Aufforderungen zum Sammeln fiel in die Zeit der ersten heftigen Zuckungen des Sturms und Drangs, als Deutschland aus der Erstarrung seiner Gelehrtenpoesie jäh erwachte. Wer hätte wohl in dem masslosen Streben über sich hinaus, in dem ersten Triumphfluge der frohlockenden Phantasie, den Willen oder den Wunsch gehabt, still und selbstvergessend über das ewige Prinzip aller wahren Kunst nachzusinnen, geschweige denn dieses ätherische Element in den halb verkommenen Liedern eines unindividualisierten Volkes aufzuspüren? Ein unpassenderer Acker für Herders Säen wäre überhaupt nicht zu denken, als die Gemüter der reaktionären Genies, die im entzückten Bewusstsein ihrer Individualität sich selber anstaunten und nur die eigenen Gefühle wahrzunehmen vermochten.

Wenn Volkspoesie soviel wie Ursprünglichkeit und Derbheit wie ungekünstelter Ausdruck der Gefühle hiesse, war man allerdings bereit, Volkspoesie bis in den Himmel zu erheben [3]). Doch was sie sein möchte, oder wo sie sich aufhielt, davon wusste man wenig, noch spürte man unwiderstehliches Ver-

1) Bragur, Leipzig 1794, S. 222.

2) Ueber die Einwirkung Ossians auf Tieck, siehe: O. Fischer, „Verbindung von Farbe und Klang", Zeitschr. für Aesthetik und Kunstwissenschaft 2, 1907 (Seiten 501—534).

3) Siehe Erwin Kircher: „Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und Drangzeit", Zeitschr. für deutsche Wertforschung 4, 1903.

langen, es zu wissen. Den Ton der Gassenlieder ahmte man mit Erfolg nach. Den Anakreontikern schenkte das neue Wort noch einen Gegenstand für ihre fast erschöpfte Kategorie des Lebenswerten [1]). Dazu gab es gewisse fromme Seelen, die Gott herzlich dankten, dass das Volk überhaupt etwas Sinn für Poesie besass, weil ihnen dadurch ein neues Mittel zur geistigen und seelischen Regeneration des Pöbels an die Hand gegeben wurde. Angelschnüren mit wohl desinfizierten, auf jeden Beruf und Geschmack zugeschnittenen Volksliedern als Köder, sollten von diesen Menschenfischern in die wimmelnden Wasser des Volkslasters hineingeworfen werden [2]).

In das Gemüt Bürgers aber fiel die Saat Herders wie in das Steinige; sie ging bald auf und brachte im Nu eine für den Sturm und Drang typische Furcht, die Theorie der Popularität. Eine der Theorien, über die die Kritiker wohl kopfschüttelnd lächeln dürfen, die sie aber ohne Kopfzerbrechen nicht gründlich zu widerlegen vermögen. Das Beste, was man schliesslich für die Theorie sagen kann, ist, dass sie Bürger zur Not gut gedient hat. Denn so gewaltig der lyrische Drang Bürgers war, so gross sein Können in einzelnen Momenten, so verhinderte doch seine zersplitterte Natur, dass sein Genie genügende Kraft sammelte, um eigene Formen auszuhauen. In Bürger gelangt die Subjektivität des deutschen Geistes zur Erkenntnis von sich selbst und seiner Einseitigkeit, Bürger sieht den Mangel an Gegenständlichkeit in sich und in seinem Zeitalter als anormalen Zustand an. Er weiss sich nicht anders zu helfen, als den Effekt der Gegenständlichkeit in der grössten Weltdichtung zu analysieren und die so gewonnenen Prinzipien in seinem eigenen Schaffen anzuwenden. Um seine besten Kräfte gelten zu lassen, musste er von seiner Tätigkeit als

1) Ibid.

2) Der Zweck von Voss. Vgl. Journal von und für Deutschland 1786 (9). Auch der Vortrag v. Dr. Hoche von der literarischen Gesellschaft zu Halberstadt, Jahrb. der preussischen Monarchie unter der Regierung Wilhelm III. 1799. II. 3.

Techniker reichlich Gebrauch machen. Von Herder auf das Volkslied hingewiesen, beutete er dessen Vorteile bewusst und methodisch aus.

Bürgers genaue Kenntnis des Volkslieds war geringer, als allgemein angenommen wird [1]). Die Tatsachen, dass er den Anstoss zu seiner Leonore durch ein Volksliedfragment bekam, dass er in dem stürmischen „Herzensausguss über Volkspoesie" (1776) erzählt, wie oft sein Ohr „in der Abenddämmerung dem Zauberschalle der Balladen und Gassenhauer, unter den Linden des Dorfes, auf der Bleiche und in den Spinnstuben gelauscht" [2]), seine wilde Begeisterung für Percys Reliquies, die er in den Briefen an Boie ausdrückt, und ihre äusserliche Wirkung auf seine Balladen; dies alles hat den Anschein eines tieferen Studiums des Volkslieds erweckt, als es in der Tat war [3]). Dass ein mit dem Volkslied verwandter Zug in ihm steckte, bezeugen die früher einfachen Lieder wie „Suschens Traum", „Das Mädel, das ich meine" u. a. Sobald er sich aber zum Volkslied wendet, um die Elemente herauszugreifen, die es dem Herzen des Volkes lieb und wert machen, überträgt er auf das Volkslied die Ideen, die ihm seine unvollkommene Auffassung von Herders Lehre eingeflöst hatte. Herder hatte die „Sprünge und Würfe" der primitiven Erzählungsweise bewundert, hatte darauf aufmerksam gemacht, „wie stark und fest sich die Wilden ausdrücken". Bürger wirft sich blindlings auf den Gedanken als auf die Lösung sämtlicher Dichtungsprobleme. Aus dem Volkslied ist „gar herrlich und schier allein" der Vortrag der Ballade zu lernen [4]). Er fordert Lebendigkeit und Anschaulichkeit als das sine qua non aller

---

1) Siehe Valentin Beyer: „Die Begründung der ernsten Ballade durch G. A. Bürger, Strassburg 1905. Auch A. W. Schlegel, Deutsche Merkur 1797, Bd. I.

2) Daniel Wunderlich; Deutsches Museum 1776, I (Herzensausguss über Volkspoesie.)

3) Siehe Beyer, S. 5.

4) Daniel Wunderlich.

wahren d. h. populären Poesie, und ruft in Ungeduld: „Ich weiss nicht, wie die Leute mit einer so schlaffen, wackelnden Sprache sich behelfen können“ [1]). Er erwarb sich das Volksmässige, denn das Volk wäre nicht menschlich, wenn seine Nerven nicht durch ein solches Uebermass an Heftigkeit, an Leidenschaft, an schauererregenden Motiven ins Schwingen zu versetzen wären [2]). Nun hat der Erfolg Bürgers nichts mit dem Erfolg des Volksliedes gemein, hat er mit Bürgers natürlichem Verhältnis zum Volkslied nichts zu tun. Er beruht auf einem kaum begreiflichen Missverständnis Herders. Bürgers Balladenstil, und darin liegt ja seine Hauptbedeutung für die deutsche Lyrik, ist die schätzbare Frucht einer Sturm- und Drang-Gedankenverworrenheit. Ein Beweis, dass es einem Genie wohl möglich ist, Trauben von den Hecken zu lesen.

## IV.

### Die Stellung der *englischen* Romantik zum Volkslied.

In England dagegen zeigt sich der Mangel an kritischer Schärfe, die Unfähigkeit oder der Unwille, bei aller instinktiven Würdigung des Genialen, diese theoretisch zu begründen, nirgendwo deutlicher, als in der Stellung der Romantik zur Volkspoesie. Nach der Anregung von Percys Reliques (1765) und Scotts Ministrelsy (1801) sollte es ein Jahrhundert dauern, ehe man den Versuch machte, Englands alte Balladen vollständig herauszugeben. Und dann war es der Amerikaner James T. Child, der die Arbeit unternahm. Unterdessen ist eine unerschöpfliche Flut von Balladennachahmungen in die Dichtung geströmt. Seit Percys Zeit gilt es als ein für den

1) Vgl. Strodtmann: Briefe v. 19. Aug. 1775, 19. Dez. 1776, 19. Mai 1777.

2) Ueber die sprachlichen und rhetorischen Mittel, die Bürger dem Volkslied und Kirchenlied entnommen hat, siehe Beyer, S. 44—46.

englischen Geschmack höchst köstlicher literarischer Witz, eine selbstverfertigte Volksballade dem Publikum vorzulegen, die für echt und alt gehalten wird. Dieser Trieb hängt ohne Zweifel mit der subtilen Mischung von Leichtigkeit und Schwierigkeit zusammen, die die Aufgabe bietet; doch liegt in der Tatsache eine tiefere Bedeutung. Schon zu der Zeit, als das romantische Interesse für das Volkslied in England erwachte, war man sich recht bewusst, dass diese Gattung der Poesie eine abgeschlossene war, der Kunstausdruck eines in Sitte und Ideal fernliegenden Zeitalters. Keineswegs wurde ihr eigentümlicher Wert als die Essenz aller wahren Poesie aufgefasst. Indem man ihr in der nationalen Dichtung Platz machte und sich über ihren unverdorbenen Reiz freute, hielt man ihre Schönheiten für schon verwertetes Gut. Es fällt auf, dass die besten Nachahmungen von wenig bekannten, oft sogar von sonst literarisch nicht produktiven Menschen hervorgebracht wurden. Die Versuche der bedeutenden Romantiker waren, bei gegenseitiger Anregung, eher ein masstabloses Wettspiel, als ein Zurückgehen auf berechtigte alte Muster. Auf den Kreis, in dem sich Bildung und Genie der Romantik konzentrierten, wirkten die Reliques passiv, erzieherisch. Sie stellten an Einfachheit und Ursprünglichkeit das Gegengewicht dar, das sonst bei dem vorwiegenden Einfluss der klassischen Schule, der jungen Generation sehr gefehlt hätte. In dem stillen Einfluss auf den Geschmack der Zeit liegt die Hauptbedeutung der Reliques für die Romantik; eine Bedeutung, die naturgemäss sich nicht ermessen und feststellen lässt. Die Objektivität der englischen Anschauungsart trägt der europäischen Romantik eine spezifisch englische Frucht; eine vielseitige Würdigung der äusseren Natur. Diese Stellung zur Natur ist als konsequent entwickelter Ausdruck der englischen Eigenart anzusehen. Trotz aller Intimität aller Leidenschaft, bleibt das Verhältnis universal. Ob Wordsworth in kindlicher Kommunion mit der Natur ihre Seele ahnen lässt; oder Coleridge den Schleier des Gewöhnlichen von ihrem Angesicht

zieht, sodass sie vor uns in primitiver Fremdheit steht; ob Shelly ihre wechselnden Stimmungen mit dem Licht seines glühenden Idealismus durchflutet, oder Keats die Essenz ihrer sinnlichen Schönheit aus weiten Ländern und Zeiten sammelt, um den darbenden Sinnen in einem Zug alles darzubieten, was sonst nur in Träumen sich geniessen lässt; Priester der Natur sind sie alle, Vermittler zwischen dem Reichtum und einer schönheitsbedürftigen Menschheit, einer Menschheit aber, die als ein Ganzes, Ueberpersönliches aufgefasst wird. Und dann liegt ein Hauptmerkmal der englischen Empfindungsanlage, wie sie sich in der Regel äussert. Nicht weil unmittelbare Gefühlsäusserungen dem Selbstbewusstsein und der Tatkraft des Engländers zuwider wären, kommen sie so selten zum Ausdruck, sondern weil bei einem hochentwickelten Sinn für die Geltung des Ganzen der Dichter als Stimme für das Ganze aufgefasst wird. Der englische Dichter fühlt sich in erster Linie als Lehrer, ist sich vor allem der Würde seines Amtes bewusst. Sein Innerstes bewahrt er für sich. Zu dieser charakteristischen Behutsamkeit trat zu der Zeit der Romantik der Einfluss der französischen Revolution. Der Blick wurde nach auswärts gerichtet, als das Prinzip der Subjektivität in dem englischen Geist anzugreifen drohte, wurde die Aufmerksamkeit der Nation von sich selbst weg auf gemein europäische Probleme gerichtet. Bei der langen äusseren Passivität Englands in der Krisis kann es dort wie nirgendwo sonst zu einem klaren Begriff von der Bedeutung der politischen Umwälzung kommen. Für die Menschheit nach ihrer sozialen Seite war die romantische Aera völlig wach. Nur fehlte es ihr an Verständnis und Empfindung für die Welt der individuellen Seele. Wieder wirkten äussere Umstände mit, die Naturlangsamkeit von Englands Entwickelung zu bewahren. Seine Romantik

---

1) Milton ist wohl das grösste Beispiel. Seine unmittelbarsten Ausdrücke persönlichen Gefühls hat er in die lateinischen Gedichte gelegt.

war im Grunde nichts als erweitertes und vertieftes Stadium des in nationaler Gegenständlichkeit wurzelnden Klassizismus

Wie gänzlich abgesondert die alte Volksballade von der Kunstdichtung war, wie schwer sich ein Anknüpfungspunkt an sie finden liess, wusste niemand besser, als Walter Scott In der Tat hatte Scotts leidenschaftliche Vorliebe für Volkspoesie wenig mit seiner dichterischen Begabung zu tun; sie war eher persönlich und patriotisch als literarisch. Die Begeisterung für die Volksballade war ebenso gegenständlich wie die für seine zweischneidigen Schwerter, Rüstungen, Jedburgh, Aexte und Borderhörner [1]) und ebenso wenig hätte er wohl auf deren Vorzüge für moderne Kriegszwecke bestanden, als in seinen geliebten Border Ballads das ewige Prinzip aller wahren Poesie gesucht. Dass Scott erst nach jahrelanger Beschäftigung mit seinem „Minstrelsy" selbständig zu dichten anfing, dass seine ersten Originalgedichte Versuche waren, den Balladenstil nachzuahmen, dass der ganze mittelalterliche Apparat in seinen Gedichten und Romanen aus dem Zeitalter der ballad stammen, lässt wohl den Verdacht aufkommen, dass Scott der narrative ballad viel zu verdanken hat. Doch ist in seiner eigenen Dichtung kaum eine oberflächliche Einwirkung des Volksstils oder Volkstons zu spüren. Wenn er uns in Marmion sagt: „I ape the numbers wild, that charmed me as a child", ist es wohl nicht allzu genau zu nehmen. Er hat sie freilich nachahmen können; in seinen besten kurzen Versuchen, in den Liedern von Madge Wildfire in „The Heart of Midlothian", in „Elspeths Ballad", „Proud Maisie" und den lyrischen Bruchstücken, die in die längeren Gedichte eingestreut sind, hat Scott unübertroffen den Ton echter Volkslyrik angeschlagen. Sein eigener Stil ist aber merkwürdig frei von ballad-Einwirkungen. Die Musik und der lebendige Rhythmus seiner Gedichte sind unleugbar Eigenes. An den „Sprüngen

1) Vgl. Beers: „History of English Romanticism in the 18th Century."

und Würfen" der Volkspoesie fehlt es gänzlich. Statt dessen gibt es glatte, logisch aufgebaute und aneinander gereihte Perioden, die die Gedanken feinsinnig und gleichmässig fortführen.

Scotts Geschicklichkeit, den Volkston nachzuahmen, beruht keineswegs auf genauer Einsicht in das Wesen dieses Stils. Denn, vollkommen, wie er ihn in den kurzen Stücken zu treffen wusste, hat wohl niemand so arglos wie er in den längeren Nachahmungen unverfälschte Volksliedmomente und prunkende Phrasen der klassischen Manier sich ablösen lassen. Anderseits war der tief wesentliche Widerspruch zwischen Volks- und Kunstpoesie dem kritischen Robert Southey völlig bewusst. Beim Lesen von Scotts „Minstreley" schreibt er 1803: „In allen diesen modernen ballads lässt sich ein Modernismus in Gedanken und Sprachwendungen erkennen, der mir sehr auffällig ist und sehr unangenehm, desto mehr wegen der Mischung mit altertümlichen Wörtern — geschliffener Stahl und rostiges Eisen! Dies ist der Fall bei den Scottschen Balladen. Sein „Eve of St. John" ist in Bezug auf die Erzählung eine bessere ballad als irgend eine von mir, aber sie hat diesen Fehler." Diese Aeusserung Southeys fordert direkt heraus, seine eigenen Versuche, die eigenartigen Schönheiten der Volkspoesie künstlerisch zu verwenden, zu prüfen. Um das störende Nebeneinander von geschliffenem Stahl und rostigem Eisen zu vermeiden, scheidet er nicht nur sämtliche Kennzeichen der alten Volkspoesie aus, alle Altertümlichkeiten und herkömmliche Kniffe, sondern er lässt überhaupt keine poetische Schönheit zu. Statt Einfachheit bietet er Abgedroschenheit. Sprunghafte Unebenheit denkt er durch nachlässiges Drauflosschreiben wiederzugeben. Er fasst das Wesen der Volksballade als Handlung auf, und überlässt die Wirkung ganz und gar dem rohen Stoff der Erzählung. Um genügend haarsträubendes Material aufzuscheuchen, durchwühlt er die Weltliteratur mit erstaunenswertem Erfolg. Allein, er hatte nie eine Ahnung, was für einen Effekt seinen Mitteilungen

von Mord und Zauberei in dem gemütlichen Schlendriantempo des volkstümlichen Versmasses hatten. Southey hatte zwar von den Reliques gelernt. Das Prinzip wahrer Poesie, das in ihnen zu vernehmen war, wirkte stark und heilsam auf seinen Geschmack. Doch seine unzulängliche Auffassung der Eigenart der Volkspoesie als schauerliche Handlung plus geistlose Einfachheit der Erzählungsweise zeigt, dass sein Verhältnis zum Volksgesang keineswegs ursprünglich noch poetisch war. Wordenworths Stellung zur Volkspoesie war rein theoretisch. Sogar seine Berührung mit dem Volk, das er prinzipiell verehrte, war in Wirklichkeit sehr gering, wie er überhaupt die Natur der Gesellschaft der Menschen vorzog. Wie in Erkenntlichkeit gegen die Dienste der Reliques, wie um sie retten zu wollen von dem zweiten Tod einer bis zur Burlesken betriebenen Popularität, nimmt Wordsworth sie in seine gediegene Richtung auf. Und von vorn herein ist er zu Misserfolg bestimmt.

Dem Bestreben Wordsworths, bei dem er unentwegt beharrte, bei allen Naturerscheinungen, Objekten und Handlungen den inneren Zusammenhang mit der Menschenseele zu suchen und zu erläutern, lässt sich das Wesen der narrative ballad schwerlich anbequemen. Der Kern dieser ist ja Handlung, und nur um sie zu vergeistigen, um sie mit symbolischem Inhalt zu füllen und durch sie ewige Wahrheiten anzudeuten, will Wordsworth sich überhaupt mit Handlungen abgeben. Die Momente, die Scott an der Volksballade entzückten, und die er hervorzuheben wusste, waren Wordsworth unwesentlich. In seiner Verwendung von Ballad-Themen verschwindet ganz die Ballad-Eigenart. Dass er ganze Strophen aus der alten ballad wörtlich übernimmt, vernichtet erst recht die Möglichkeit einer harmonischen Wirkung [1]). Gerade in dem Augen-

1) Siehe: „The white Doe of Rylstone" auf die Ballad „the Rising in the North" (Percy's Reliques) begründet. Vgl. ferner: Hartwell Leap, „The Solitary Reaper", „The Armeman Lady's Lover" und „Rob Roy".

blick, wo die Erzählung mit Notwendigkeit scharfe Tat, klirrende Schwerter und blutige Entscheidung fordert, bricht der Erzähler jäh ab, um über solcher Vorgänge allgemeine Bedeutung für eine abstrahierte Menschenseele nachzusinnen. Weder der eigentliche Zweck des Dichtens kommt dadurch zur Geltung, noch ein echter ballad-Effekt.

Sogar Wordsworth teilte die irrtürmliche Ansicht, dass Reiz und Wert der Volksballade allein ihrer Einfachheit zuzuschreiben wäre. Wenn er beweisen will, dass das Gefühl allein, das aus einer Situation herauswächst, der gewöhnlichen Sprache Schönheit und Würde verleiht, dass die Sprache der Poesie sich keineswegs von der Umgangssprache unterscheidet, führt er die alte Volksballade als Beweis an, um die Richtigkeit seiner Behauptung zu bestätigen [1]). Seine Berufung auf sie ist aber verfehlt, denn die Sprache der Volksballade ist durchaus nicht die des alltäglichen Gebrauchs; weil sie einfach und bekannt ist, geht leicht der eine Begriff in den anderen über. Die heutige Wirkung der Sprache der Volksballade liegt grösstenteils eben darin, dass sie nicht die gewöhnliche Sprache ist. In der Tat, es war nichts in der englischen Poesie vorhanden, was Wordsworth gut zur Verteidigung seiner Theorie über poetic diction hätte anführen können. Nicht um die Theorie, sondern die Gedichte, die sie illustrieren und rechtfertigen sollten, waren ein phantastisches Experiment. Von der Idee, absoluter Echtheit besessen, verfällt der Dichter in exzentrische Extreme und fühlte eine Zeitlang die Verpflichtung, sie folgerichtig zu unterstützen. Der Hauptverdienst der Wordsworthschen Theorie ist, pragmatisch betrachtet, dass dadurch die träge englische Kritik zu ausserordentlich lebhafter Diskussion aufgerüttelt wurde. Wordsworth Lehre über Ursprung und Regeneration der poetischen Sprache ist im Grunde die von Herder. Eins fällt auf: was Wordsworth in der moderneren Dichtung als Entartung am heftigsten be-

1) Essay Suppelementary to the Preface of 1815.

kämpft, das ist gerade die Forderung nach höchster Lebendigkeit, die Bürger zu erfüllen strebte und zwar infolge einer Missdeutung. Nach Wordsworths Ansicht darf die Dichtkunst sich nicht danach richten, was einem verdorbenen Zeitgeschmack gefällt. Der menschliche Geist ist fähig, ohne die Anwendung von groben, heftigen Reizmitteln angeregt zu werden; . . . der eine Mensch ist in dem Grad über dem anderen erhaben, als er diese Fähigkeit besitzt. Der Versuch, diese Fähigkeit zu erzeugen oder zu verstärken, ist einer der besten Dienste, mit dem in irgend einem Zeitalter ein Dichter sich beschäftigen kann. Er fasst es als Pflicht des Poeten auf, gegen die Begierde nach Aufregung zu kämpfen, die den Geist schwächt und in einen Zustand fast „barbarischer Schlaffheit" gebracht hat.

Es war Coleridge vorbehalten, in dem flüchtigen, romantischen Augenblick seines sich rasch entwickelnden Genies, die Kraft und Schönheit der unpersönlichen Volksballade durch seine eigene höchst individuelle Phantasie so zu verklären, dass das Wesen der alten abgesonderten Volkspoesie ein für allemal in innerste Einheit mit origineller Kunst gebracht wurde. „The Ancient Mariner" darf wohl als ein Ergebnis des organischen Triebes betrachtet werden, durch den alles, was das Leben des Gesamtvolkes an Schönem erzeugt hat, konserviert, geprüft und endlich durch die Gestaltungskraft eines Individuums in der Kunst vollendet und niedergelegt wird. Und weil nur in der Seele des einzelnen das Erzeugnis des Ganzen zur unvergänglichen Essenz destilliert werden kann, braucht man nicht viel von dem zu reden, was Coleridge der Volkspoesie verdanke, sondern vielmehr, was diese dem Dichter schuldig sei. Coleridge allein hat die hohen poetischen Möglichkeiten des herkömmlichen Volksliedappartes begriffen und entfaltet. Die potentiale Wirkung seiner eigenartigen Technik wird offenbart. Refrain, Wiederholung und ungleichmässiges Versmass werden zur Steigerung des Effektes raffiniert ausgenützt. Jede Zeile beweist, was Southey und Wordsworth zu zeigen

versagt blieb; dass das absolute Schlichte das absolute Poetische sein kann. In noch einer Hinsicht ist „The Ancient Mariner" als vollendet romantische Kunst zu betrachten. Von Anfang an, als das Interesse für Vergangenheit und Volkslied sich zu regen begann, hatte durch allgemeines Missverständnis und bequeme Kritiklosigkeit das Element des Uebernatürlichen eine ungebührliche Betonung erfahren. In „The Ancient Mariner" findet auch dieser romantische Zug seine letzte Verfeinerung. Grober Schauer wird in heilige Scheu verwandelt, wird seelisch gedeutet, ohne dass die zugrunde liegende Gegenständlichkeit im geringsten gelöst wird. „The Ancient Mariner" ist kein Traumgedicht. Dagegen liegt eine Unrealität in dem erhöhten Mittagshellen; in dem jedes Objekt ungewöhnliche Schärfe und Bedeutung annimmt. Im Augenblick, wo die englische Poesie den Höhepunkt ihres romantischen Aufschwunges erreicht, ist sie am weitesten davon entfernt, die nationale Gemütsbeschaffenheit zu verleugnen. Das Höchste, was eine gesunde, von aussen zufällig bewahrte, von innen bewusst und definitiv bejahte Objektivität zu stande bringen kann, bietet England als Frucht seiner Romantik.

Gewiss war aber das nicht in der Volkspoesie vorhanden, von der am Ende des 18. Jahrhunderts so viel die Rede war, was England den Wert und die Bedeutung des Individuums hätte offenbaren können. Eine unpersönlichere Poesie als die echte Volksballade gibt es nicht. Hätte es sogar Reste eines subjektiven Volksliedes gegeben, wie sie in Deutschland von der unteren Schicht der Gesellschaft konserviert wurden, so hatten sie doch nach dem Schicksal Osians zu urteilen, keine Würdigung gefunden. Bei den Dichtern, die Genie und Intellekt der romantischen Bewegung darstellten, beruhte der Begriff von Volkspoesie auf der Kenntnis der narrative ballad, wie sie in den Sammlungen, besonders von Percy und von Scott leicht zur Verfügung stand. Denn nur im Norden wurde von Scott und den von seinem Enthusiasmus angesteckten Freunden eine ernsthafte Volksliedjagd betrieben. Southey, Words-

worth und Coleridge lebten in ihren Büchern und rühmten sich deswegen [1]). Auf sie alle hatte die Volksballade stark eingewirkt. Ihre markische lakonische Knappheit liess die Schäbigkeit der überladenen klassischen Phraseologie klar erkennen. Dennoch blieb sie korrektiv nur, ein das Gleichgewicht wiederherstellender Einfluss.

Die englische Romantik wendete sich jetzt vom Mittelalter und der damit verbundenen Volkspoesie ab. Für die jüngere Generation für Byron, Shelley und Keats war England keine Heimat. Die romantische Handlung eines Scott, die romantische Reflexion eines Wordsworth konnten wohl die reichsten Quellen im Heimatland finden; leidenschaftlicher Patriotismus und leidenschaftliche Ethik haben ja tiefe Wurzeln in der englischen Anlage. Für eine Poesie der romantischen Empfindung konnte England das nicht bieten, was dauernd zu nähren und zu begeistern vermag. In der Phantasie der jüngeren Dichter spielte das Mittelalter nur bei Keats eine wirkliche Rolle; und seine Vorstellungen davon stammen von den farbensatten und wärmevollen Zeilen Chattertons her. Die mittelalterliche Atmosphäre Englands, wie Scott sie noch in the North Countrie wahrzunehmen vermochte, war für Keats Leere und Enttäuschung. Von Dumfries schreibt er: „Ich weiss nicht, wie es ist; die Wolken, der Himmel, die Häuser, alles scheint anti-griechisch und anti-charlemagnisch". In seinem „Sonnet on visiting the tomb of Burns" nennt er die Landschaft „kalt-fremd". Die „mock-ballads", die er in seine Briefe hineinlegt, sind allein aus übersprudelnder Lust zum Versemachen verfasst. Es spricht daraus nichts, als kindlicher Humor. „Wenn du diese Art ballad gern hast", schreibt er an Fanny Keats (2. Juli aus Anchencairn) werde ich ab und zu eine für dich hinkritzeln" [1]). Himmelweit verschieden von dem

---

1) Siehe Southeys Bekenntnis in der Einleitung „Collected Edition" seiner Werke 1837—1838.

2) Briefe, Sidney, Colvin, London 1891.

rauhen, tatkräftigen Volksgenie des Borderlandes fühlte er sich. Seine sinnliche Natur verlangte die warme, sonnige Ruhe, die satte Farbe, die in Schlaf versunkene Kultur des Südens. Seine Phantasie entfloh gothischer Stärke und haftete an klassischer Grazie.

Noch weniger als Keats war Shelley von der rohen Groteskheit des wimmelnden Mittelalters angezogen. Trotz seiner Neigung zum Wunderlichen und Wilden blieb ihm die alte englische Poesie fast unbekannt [1]). Noch weniger als Keats war er in England zu Hause. In der Harmonie, der Freiheit, der stillen Abgeklärtheit der Antike fand sein Genie Raum, um die eigene Welt zu schaffen, eine Welt der intellektuellen Schönheit.

Und Byron? Der Heimatlosigkeit von Keats und Shelley in England liegt das einfache Temperamentbedürfnis zu Grunde, an anderen Quellen, als an den einheimischen ihr Verlangen nach dem Schönen zu stillen. Das Exil Byrons aber entsprang einer inneren Entzweiung, durch die das gegenseitige Verständnis zwischen ihm und seinem Vaterland verloren gegangen war. Die unruhige Dissonanz von Hohem und Niedrigem, von Schönem und Hässlichem von zartem Mitgefühl und höllischem Lachen, die sich in Byrons Wesen und Dichtung offenbart, macht ihn zum Fremdling in einem Land, wo Dichter sein, heisst — heilig sein. Er hat das Priesteramt des englischen Dichters samt Rock und Würde höhnisch hinweggeworfen. Er will kein Vermittler sein im Dienst der allgemeinen Menschheit. Er spricht für sich und seine kranke Seele, gibt Leid, Hass und Bitterkeit der Welt preis. Es ist zu viel behauptet, England habe ihn nicht gewürdigt: es hat ihm nie vergeben. Warum wird Byron in Deutschland als einer der ersten Dichter Englands angesehen? Weil sein Wesen, seine Kompliziertheit und gescheiterte Subjektivität den Deutschen verständlich ist und weil man geneigt

1) Vgl. Mrs. Shelley, in ihren „Notes to Queen Mab".

ist, den Rang eines ausländischen Dichters eher nach seinem Wesen, als seiner aktuellen Leistung zu bestimmen. Ossian wurde von Byron hoch und anhaltend geschätzt, obgleich er seine Unechtheit für bewiesen hielt. Für die alte Volkspoesie aber, wie für alles, was das Volk anging, hatte er ein Achselzucken. Wenn unversehens Stückchen des ballad-Zubehörs in seine Zeilen hineinschlichen, beseitigte er sie[1]), der Untauglichkeit dieser gänzlich unpersönlichen Manier für Privatbeschwerden wohl bewusst. Als trotziger Verächter der menschlichen Gesellschaft bediente er sich nur sparsam ihres allgemeinsten Eigentums.

## V.

## Goethe und das Volkslied.

> Selbstkultur ist das wahre Ideal des Menschen. Goethe sah es, und wir verdanken Goethe mehr als irgend einem anderen Mann seit den Griechen.
> O. Wilde (Intentions, S. 131).

Alles, was England an Verständnis für die Menschheit fehlte, wie sie sich in der Seele des Einzelnen spiegelt, ist in Goethe zu finden. Goethe ist die Vollendung des germanischen, nicht allein des deutschen Genies. Für Deutschland bedeutet die Persönlichkeit Goethes eine Heilung, die Vereinigung zersplitterter Kräfte. Ein Individuum war endlich gekommen, das gross genug war, um die Subjektivität seines Volkes als höchste Erbschaft des Menschen froh und bejahend auf sich zu nehmen. Für England ist Goethe eine Ergänzung; er offenbart die Seite des Lebens, die es in der glatten Laufbahn seines sogenannten Glückes verfehlt hatte, das Reich des Individuellen.

1) Vgl. Beers, Hist. of Eng. Kom. in the 19 Gentury, S. 232.

Durch das Volkslied kam Goethe zur Erkenntnis des Wesens aller Lyrik als der Stimme des tiefen Erlebnisses. Zu der Stunde, als er von Herder auf den Ton des Volksliedes aufmerksam gemacht wurde, warf er die Manier der Anakreontischen Poeterei ab. Der unmittelbare Ausdruck des Erlebten, der bis jetzt sich nur in den sprudelnden Briefen zu zeigen getraute, geht mutig in seine Gedichte über. Für ihn allein hatte die Tirade Herders einen Sinn: „Die Lieder der Wilden . . . . könnten uns auf bessern Weg bringen, wenn wir aber auch hier mehr als Einkleidung, als Sprache lernen wollten. Zum Unglück aber fangen wir hiervon an und bleiben hierbei stehen, und da wird wieder nichts.“ Intuitiv durchblickt er das Geheimnis. Weil die Volkspoesie ihre Motive der Natur unmittelbar entnimmt, hat sie ihren eigentümlichen Wert. Für den Kunstdichter ist dieselbe Quelle keineswegs unzugänglich; nur muss er sich davor hüten, Idee und Natur zu verwechseln, statt sie in ungestörter Vereinigung zu bewahren. Für Goethe gibt es nur eine wahre Poesie; ihre Gesetze und Forderungen gelten für jede Gattung[1]). Wie Herder, hält er die Poesie für das Urerzeugnis einer naiv sinnlichen Vorzeit; doch weder die geschichtlichen Betrachtungen Herders, noch die phantastisch-aesthetischen Spekulationen der Romantiker darüber verdunkeln seine einfache Auffassung. Klar bewusst, dass die echte Poesie nur die eine Quelle hat, dass die Kunst dem lebendigen Gefühle allein entspringt und sich aus eigener Kraft Sprache und Form zu schöpfen weiss, war Goethe weit davon entfernt, durch äussere Anlehnung an das Volkslied mit dem eignen Genie falsches Spiel zu treiben. Die Lehre des Volksliedes aber nahm er in sich auf. Das direkte Verhältnis zur Natur, das von Naturalismus genau zu unterscheiden ist, der bündige Lakonismus, den er den „Drang einer tiefen Anschauung“ nennt (Besprechung von: „Des Knaben Wunderhorn“),

---

1) Siehe Max Freiherrn von Waldberg: Goethe und das Volkslied, Berlin 1889.

die nicht allzu streng durchgeführte Motivierung, wurden ihm zu grundsätzlichen Forderungen aller Lyrik.

Das Sangbare, das erste Element des Volksliedes fällt natürlich für Goethes Lyrik weg. Sein Genie ist plastisch; das des Volksliedes musikalisch. Wie hätte denn die junge Volksseele sich anders ausdrücken können, als durch die universale nichts und alles sagende Musik? Im Anfang war wohl nur der Ton. Das Wort war noch nicht. In Wort und Bild das Leben festzuhalten, zu gestalten, das sonst in unbestimmten, verschwommenen Gefühlen zerrinnen musste, dazu war die Schöpferkraft eines individuellen Künstlers, dazu war ein Dichter nötig. Das Volkslied kann das ewig Allgemeine ausdrücken. Es vermag, durch schlichtes Darstellen der äusseren Vorgänge, die Einbildungskraft zu erwecken und durch Association Stimmungen zu erzeugen. Doch muss es, weil unreif für Reflexion, aus Unbeholfenheit dem Ausdruck gegenüber, darauf verzichten, innere und äussere Vorgänge zu verknüpfen, ihren Zusammenhang zu offenbaren und zu erläutern. Das Volkslied kann also moderne künstlerische Bedürfnisse nicht befriedigen. An Gefühlen, an Stimmungen, mangelt es dem Menschen nicht. Es gilt jetzt, sie aus dem Endlosen ins Vollendete zu zwingen und sie in der Kunst, in definitiver Anschauung zu verwirklichen, dass das Leben durch sie an positivem Gehalt gewinne. Der Dichter muss notwendigerweise Plastiker sein, muss die Gestalt dem Ton, das sinnliche Bild der blossen Stimmungserregung vorziehen, wenn er erlösend und befriedigend wirken soll. Goethes Lyrik ist für die moderne Welt im wahrsten Sinne volkstümlich, eben weil sie, den reiferen Forderungen entsprechend, sich am weitesten von einer Poesie für das Ohr, von einer sangbaren, kindlich einfachen Darstellung universaler Schicksalsmomente entfernt.

„Gehört nicht alles", sagt Goethe, „was die Vorwelt und Mitwelt geleistet, dem Dichter von Rechtswegen an?" . . . .

## VI.

## Die Stellung der deutschen Romantik zum Volkslied.

„Ein Schriftsteller ist wohl nur ein Sprachgelehrter."

Novalis.

Für die Grossen gibt es kein Unglück, keine Ungunst. Hervorragende Individualität braucht sich keinem Uebel zu entziehen; sie verwandelt es zum Vorteil. Goethe hatte es vermocht, durch persönliche Grösse das Prinzip der Subjektivität in seiner natürlichen heilvollen Funktion zu offenbaren. An den kleineren Seelen rächte sich die Natur wegen der Beschleunigung ihres ängstlich bewahrten Entwickelungstempos. Seit der frühzeitigen Erweckung des Individualismus im deutschen Volk hatte jeder Umstand der politischen und sozialen Ordnung seiner massvollen harmonischen Entfaltung entgegengearbeitet. Zu dem alten Mangel an Nationalbewusstsein kam unter der Polizeiregierung des 19. Jahrhunderts eine gänzliche Paralyse allgemeiner politischer Betätigung hinzu. Eine allmächtige Beamtenherrschaft waltete über den öffentlichen Geschäften. Ausgeschlossen von jeder Teilnahme daran war die grosse Masse des Volkes, auch die Schicht der Gesellschaft, die die Bildung der Nation darstellte. Eine Epoche der Uebergeistigkeit setzte ein. Weil jede bürgerliche Verantwortung und Selbstverwaltung aufgehoben war, wurden die besten Geister auf eine Beschäftigung mit lebensferneren Fragen angewiesen. In den höchst abstrakt gebildeten Kreisen arbeitete man eifrigst an den feinsten Rätseln der Literatur und Philosophie. Der Staat existierte als ein ignoriertes Uebel, ob er sich ruhmvoll oder schändlich benahm in den verhängnisvollen Jahren, als die Wolken der französischen Revolution sich über Europa zusammenzogen, ging die gebildete deutsche Gesell-

---

1) Vgl. W. Scherer: Achim von Arnim. Deutsche Rundschau 65. 1890.

schaft nichts an [1]). Von jeder bürgerlichen Pflicht befreit, hatte sie im kosmopotischen Reich der intellektuellen Werte andere Aufgaben und Ziele gefunden. Vertieft in allgemeine Kulturprobleme, waren sie keineswegs durch rein nationalen Verdruss zu beunruhigen. Zu der Zeit der tiefsten politischen Erniedrigung Deutschlands unter Napoleon gipfelte seine geistige Entwickelung in Kant, in Schiller, in Goethe. Die Staatslehre nennt die Umstände, unter denen ihre Leistungen allein möglich waren, krankhaft; es kann also aus der Krankheit eines Volkes eine unsagbare Heilung für die Welt entspringen.

Doch rächte sich die Natur wegen der gestörten Gleichmässigkeit ihrer Triebkräfte: sie rächte sich an den Romantikern, an der Gruppe von hypergebildeten Denkern zweiten Ranges, deren geistiges und künstlerisches Können nicht hinreichte, die Funktion ihrer Subjektivität zu beherrschen, zu lenken, und dadurch zu einer gesunden Anschauung und zu einer reifen Kunst zu gelangen. Wie vor 200 Jahren die feinsten Seelen, um sich vor der Aufreibung durch bittere religiöse Zwietracht zu retten, Zuflucht zu einem weltfernen Mystizismus genommen hatten, so suchten sie jetzt zu der Zeit äusserster nationaler Not ihr Heil in einem aller Oeffentlichkeit entrückten Individualismus.

Die Selbstbehauptung der Romantiker war nicht, wie die der Stürmer und Dränger, eine Emanzipation des Temperaments; sondern eine vorsätzliche Zügellosigkeit der Phantasie. Mit Gefühlen und seelischen Zuständen behaftet, die auszudrücken ihre Kraft nicht hinlangte, blieb ihnen nur übrig, ihre Empfindung der Analyse künstlichst zu unterwerfen, sie bewusst zu kontrollieren und zu handhaben. Damit sie an der überwiegenden Subjektivität, der sie als Künstler nicht gewachsen waren, nicht zu Grunde gingen, suchten sie ihrer mittels des überlegenen Intellektes Meister zu werden. Weil ihnen die innigste Gemeinschaft des Endlichen und Unendlichen in der Kunst zu verwirklichen versagt war, wollten sie

die Kunst in Anschauung und Betrachtung unmittelbar fassen. Ueber die Grenzen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit von Kant wohl unterrichtet und früh auf die Bollwerke der romantischen Ironie zurückgedrängt, strebten sie dennoch in verzweifeltem Enthusiasmus darnach, zu durch den Geist über die Unzulänglichkeiten des Geistes emporzuheben.

Die natürliche Ironie bewies sich als stärker als die romantische. 250 Jahre früher wurde im Kampfe um geistige Freiheit gegen die römische Kirche erfuhr die Subjektivität des deutschen Geistes einen verfrühten Aufschwung. Auf ihrem Höhepunkt gibt sie diese Selbständigkeit preis. Die Romantik legt ihren verworrenen Kopf in den Schoss der ewig gegenständlichen Kirche. Eine aus dem Gleichgewicht gebrachte Subjektivität sucht Trost und Halt in einer denkscheuen Objektivität. Sie artet über den Weg einer Aesthetik der Sinnlichkeit in Impressionismus aus.

Die Sehnsucht nach dem Unendlichen, die als Dauerzustand nicht anders zu fassen ist, als unzureichende Schöpferkraft, sucht sich in einer Lyrik auszudrücken, die auf plastisches Bild und Wort verzichtet und an die Musik, an den einfachen Ton sich anschliesst. Weder Bild noch Erlebnis, geschweige denn ihre Verknüpfung durch Reflexion erstrebt sie; sondern allein die Spiegelung von Gemütsverfassungen. Der Dichter wird zum Stimmungskopisten und greift nach den nächstliegenden Mitteln, um dem dunklen Drange der Gefühle Ausdruck zu verschaffen. Die plastische Dichtkunst soll und muss „die Welt subjektivieren". Das kann ja der Romantiker nicht, denn er steht in keinem Verhältnis zur äusseren Welt. Die Musik will aber das Gegenteil, sie will die Seele des Menschen objektivieren. „Sie ist", sagt Schopenhauer, „eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist." Und an sie, an ihre Zwecke und Eigenmittel schmiegt sich notwendigerweise der Dichter an, der nun Unendliches und Universales auszudrücken hat. Er will, wie

die Musik, zum Wesen der Dinge dringen. Bilder sind ihm Schatten; Ideen sind ihm profan.

Weil die Romantiker unmittelbare Erkenntnis erstrebt und weil die Musik, wie Wackenroder und Schopenhauer ausführten, die unmittelbar erkennende Kunst ist, soll die Wirkung der Lyrik der Musik gleichen. Nur die Empfindung vermag es, die Empfindung zu begreifen; und diese Empfindung durch Worte zu erzeugen und zu steigern, ist der allein gültige Zweck des romantischen Lyrikers. Gedanken sind ihm Instrumentensaiten. Er will nicht Ideen erwecken, sondern bestimmte Gefühle erregen. „Wie", fragt Tieck, der diese Theorie praktisch zu demonstrieren vermochte, „es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren?" Er verschmäht die Idee als Mittel zu ästhetischer oder künstlerischer Befriedigung. Seine Bilder werden in ausgedeuteten, halb vermischten Umrissen rasch aneinander gereiht, sodass nur die rein sinnliche Wahrnehmung zur Geltung kommt. Die raffinierte Assonanz, die ausgeklügelte Exzentrizität des Rhytmus, wirken auf das Gehirn wie Betäubungsmittel. Jegliche Durchführung oder Verarbeitung wird ausgeschlossen. Die romantische Theorie über die Poesie sind eine frühzeitige Verteidigung der impressionistischen Kunst. Und Tieck war ihr erster und selbständigster Vertreter.

„So eine Theorie verlangt Gedichte ohne Zusammenhang, bloss wohlklingend und voll schöner Worte" (Novalis). Doch hatten die Romantiker nicht in sich die Kraft, neue Formen unabhängig zu schmieden. Das Volkslied, das seit Herders nachdrücklicher Verteidigung am Horizont der gelehrten Welt sichtbar geworden war, bot ihnen ein unverarbeitetes Material dar und gab ihnen sowohl Ton als Sondertechnik an. Nicht um die Volkspoesie von der Vergessenheit zu retten, knüpften die Romantiker an sie an. Wieder, wie bei Bürger, jetzt aber mit einer viel gründlicheren Ausbeutung seiner Möglichkeiten, begab sich die Kunstpoesie zum Volkslied zurück, um äussere,

dem inneren Drang zur Produktion entsprechende Mittel hervorzuholen [1]).

Zwei Mächte haben sich vereinigt, die Volkspoesie wieder zu Ehren zu bringen: der tief keimende Patriotismus des Volkes, der, von vereinzelten Gelehrten wahrgenommen, zur Beschäftigung mit Volkskultur und Volksleben anleitete, und die Not einer technikbedürftigen Generation von unselbständigen lyrischen Talenten, die im Volkslied eine Stütze für ihre Eigenart zu finden dachten. Die erste hat die Werke von Görres und den Gebrüdern Grimm ins Leben gerufen. Die zweite äusserte sich am konsequentesten in den Gedichten Tiecks. Sie finden sich zusammen in der Entstehung der seit Herder ersehnten Volksliedersammlung, in den mystisch-patriotischen Regungen Achim von Arnims und in dem rein persönlichen, temperamentbedingten Verhältnis C. Brentanos zum Volksgesang.

Achim von Arnim war sich der Bedeutung und Rechtzeitigkeit von „des Knaben Wunderhorn" wohl bewusst. Es fällt wieder auf, wie allen Bemühungen um das Volkslied in Deutschland eine Wahrnehmung von anormalen Zuständen zu Grunde liegt. Herder wollte dadurch den falschen Geschmack seiner Zeit reinigen und erziehen; Bürger suchte in handgreiflicher Weise auf eine zerrüttete Kunstpoesie den urwüchsigen Lebensstoff der Volkspoesie zu okulieren. Die Stürmer und Dränger begrüssten das Volkslied als die ersehnte Panazee für sämtliche Ueberkultiviertheiten. In ihm hatte man schon ästhetisches, literarisches und ethisches Heil erblickt. Bei Arnim kam in erster Linie der soziale Wert der Volkspoesie in Betracht. Nur in ihr, in der Begeisterung für sie könnten die Menschen der modernen, heterogenen Gesellschaft ihre mannigfachen Gegensätze vergessen und sich ihrer wesentlichen Ein-

---

1) Ueber den romantischen Begriff des Volksliedes als „etwas wunderlich Abgerissenes, halb rätselhaftes" (Fr. Schlegel) siehe Paul Levy, Geschichte des Begriffs „Volkslied", VI. 365—87.

heit bewusst werden. Durch das Volkslied sollte die Kluft zwischen den Ständen überbrückt, der Riss in den sozialen Beziehungen geheilt werden. Zu einem genauen Begriff der Volkspoesie kam es bei Arnim ebensowenig wie bei seinem Freund Brentano.

Herder hätte kaum in dem umherirrenden, egoistischen Enthusiasten Brentano den gesalbten deutschen Percy erblickt. In der Tat, so lange man „Des Knaben Wunderhorn" als einen Versuch betrachtet, die teueren Reste der deutschen Volkspoesie zu erretten, urteilt man von rein theologischen Standpunkten, die bei der Erwägung einer künstlerischen Grosstat zu falschen Schlüssen führen können. Für Brentano war „Des Knaben Wunderhorn" das Kind seines eigenen Genies. In dem Drang nach selbständigem Schaffen ist es entstanden. Die Lieder so herauszugeben, wie er und Arnim sie überliefert bekommen hatten, wäre ihm eine sinnlose Betätigung gewesen, zu der er sich unmöglich hätte zwingen können. Dass seine eigene Individualität bei dem „seltsam restaurierten" mitwirken durfte, ermöglichte ihm die Unternehmung, gab ihm Lust zur Sache. Die Bedeutung der Tatsache, dass es ihm gelungen war, den Geschmack seiner Zeit und sogar den Geschmack Goethes zu befriedigen [1]), leuchtete der zeitgenössischen Kritik nicht ein. Dass auf keine andere Weise die Aufgabe zu lösen war, die sämtliche Gelehrten dreissig Jahre lang gefürchtet und vermieden hatten, sahen nur Goethe und Görres ein. Friedrich

---

1) Sehr lohnend wäre eine Betrachtung der Urteile Goethes über die einzelnen Lieder (Wm. Ausg. Bd. 40) mit Rücksicht auf die Ergebnisse der Rieserschen Forschungen über ihre Entstehung. Die Lieder, die, (nach Rieser: „des Knaben Wunderhorn und seine Quellen", 1908) von Brentano und Arnim vollständig aufgenommen wurden, findet Goethe „nicht gerade zu schelten, aber nicht befriedigend" (Prinzenraub: „zu sehr abgekürzt". — Die Winterrosen: „durch Ueberlieferung etwas confus". — Die schwarze Hexe: „könnte vielleicht besser dargestellt sein". „Doktor Faust" usw.) An den Gedichten, die von den Herausgebern stark umgearbeitet wurden, hat er meistens Gefallen.

Schlegel[1]) beklagte den Mangel an Sorgfalt und die Schlechtheit der Auswahl: Jakob Grimm[2]) vermisste eine historische Untersuchung. Die Wut der gelehrten Kreise wegen des Uebergriffes auf ein Gebiet, das sie für sich in Anspruch genommen hatten, lässt sich am deutlichsten in dem Urteil von Joh. Heinrich Voss erkennen, er „Des Knaben Wunderhorn" „einen zusammengeschaufelten Wust voll mutwilliger Verfälschungen, sogar mit untergeschobenem Machwerk" nannte.

Was Brentano am Volkslied anzog, was die ganze formauflösende Stimmungslyrik der Romantik in ein Verhältnis zum Volkslied brachte, war die ästhetische Wirkung, die durch Ausnützung und Verarbeitung des Volksliedes und der Volksliedmanier zu erzielen war. Im Volkslied, wie in dem von den Romantikern gehegten Ideal der Poesie, ist der Gedankengehalt bis auf ein Minimum beschränkt; von seinem Ton, seiner Stimmung hängt seine Macht ab, universale Gefühle zu erwecken. Sogar sein zerrissener Charakter erhöhte seine Brauchbarkeit für den Romantiker, der allein Eindrücke wahrnehmen wollte, ohne jegliche sinnliche Auflösung. In die fragmentarische Form konnte man nach Belieben die fremdartigsten Dinge nebeneinander hineinlegen; auf die Gesamtwirkung- auf die Gefühlsnüance des Ganzen kam ja alles an. Dazu kam die eintönig wiederholende Ausdrucksweise des Volkslieds, die durch lauter Armut der Sprache den Effekt eines schweren Inhaltes gab. Früh findet Brentano im Volksliede einen Anknüpfungspunkt für die Ausbildung seiner musikalischen Technik. Bei ihm geht aber das Sangbare, das sprunghaft Andeutende des Volksliedes in völlige Auflösung des Stofflichen über. Schon im Liede Ramiros in „Die lustigen Musikanten" (1797)

„Die Liebe lehrt
Mich lieblich reden,
Da Lieblichkeit
Mich lieben lehrte." —

1) Heidelberger Jahrbuch 1808. i. L. 235.
2) Brief an W. Grimm 7. Mai 1809.

sehen wir, wie vor lauter musikalischen Effekten das Gedankliche nicht zur Geltung kommt. Ganz nach der Forderung von Novalis erstrebt er „nicht logische Akzente, sondern metrische und melodische". In der Sucht nach einem subtilen Sprachmedium, durch das er alle Schattierungen seines unbeständigen Gemüts widerspiegeln konnte, geriet er auf den Ton und den formalen Apparat des Volksliedes. Bei ihm ebensowenig wie bei Bürger kann von einem ernstlichen Lernen vom Volkslied die Rede sein. Beide beuteten seine formelhaften Elemente aus, doch mit äusserst verschiedenen Zwecken und Folgen. Um eine möglichst gesteigerte Anschaulichkeit und Lebendigkeit zu erlangen, entnahm Bürger der Volkspoesie ihre knappe Phraseologie und sprunghafte Erzählungsweise. Brentano sah in denselben Elementen die Mittel, ein gerade entgegengesetztes künstlerisches Bedürfnis zu befriedigen. Er verwendete die Volksliedmanier, samt ihren Motiven und stilistischen Merkmalen, um die zu grelle Sinnlichkeit der Sprache zu dämpfen, um das plastische Bild zu verschleiern und die Seele auf sich selber und die erregte Stimmung anzuweisen.

Solch eine Poesie hat es nie in England gegeben, wo überhaupt nie eine impressinistische Kunst Platz gegriffen hat. Englands Stimmungslyrik steht selbst im schlimmsten Falle dem Leben nah. Von dem Impressimismus als Zeitstil hat sie sich fern gehalten. Der englische Impressimismus ist in erster Linie einer der Prosa, der Philosophie, des praktischen Lebens. Man vergleiche die Gedichte von Oskar Wilde mit der Lebensanschauung, die er in seiner Prosa vertritt. Seine Lyrik verdankt ihre Wirkung der Verbindung von sinnlichem Bild und raffinierter Intellektualität. In eine üppig äusserliche Ausstaffierung verirrt sich das Gedankliche nie.

Gefeit gegen jede Ansteckung von dem Hyperromantischen sind die Persönlichkeit und Dichtung Ludwig Uhlands. Sein Wesen zeigt jene Unempfindlichkeit für die Uebertriebenheiten der Zeit, die nur einem selten einfachen, selbständigen Chrakter eigen ist. Uhland war durchaus eine wissenschaft-

liche Natur, und zwar eine synthetische. Nur wo er einzelne Erscheinungen auf irgend einem Kulturgebiet in Zusammenhang mit allgemeinen Strömungen bringen konnte, interessierten sie ihn. Und trotzdem lag tief in ihm, abgesondert von seiner intellektuellen Wissbegier, die allein durch genaue, wissenschaftliche Forschungen zu befriedigen war, die Notwendigkeit zu lyrischer Aeusserung. In diesem Nebeneinander von zwei unversöhnbaren Treiben wurzeln die Schwäche und die Vollendung seiner Poesie. Auf seine lyrische Tätigkeit übertrug er die Forderungen einer objektiv-historischen Anschauung. „Für eine Poesie für sich, vom Volke abgewendet, eine Poesie, die nur die individuellen Empfindungen ausspricht, habe ich nie Sinn gehabt. Im Volke muss es wurzeln, in seinen Sitten, seiner Religion, was mich anziehen sollte. Schon von meiner Knabenzeit an habe ich die Poesie so gefasst", soll er gesagt haben[1]). . . . . „Diesem (dem deutschen Volk) galt mein Studium von meiner frühen Jugend an. Meine eigenen Gedichte sind in der Liebe zu ihm gewurzelt, und nur als einen Teil der deutschen Literatur möchte ich sie angesehen wissen . . . . Wer sich nicht mit meinem Studium befasst, kann nicht über mich schreiben."

Dieses eifrige Studium des Volkes, diese wahre Demokratie war es, was Uhlands Lyrik vor bloss äusserlicher Anlehnung an das Volkslied bewahrte. Seine Sprache und Form um ihrer selbst willen zu gebrauchen, wäre ihm Affektiertheit gewesen. Der Geist des Volkstümlichen, die schlichte Gegenständlichkeit des Volkslieds sprach sein gleichgestimmtes Gemüt an und eine selten feine und zarte Selbstkritik ermöglichte es ihm, Gedichte hervorzubringen, die seinem überzeugten Geschmacke völlig entsprachen. Die formelhaften Stileigentümlichkeiten des Volksliedes waren ihm als Forscher viel zu durchsichtig, als dass sie auf ihn einen mystischen Reiz auszuüben vermocht hätten. In der Zerrissenheit und Eintönigkeit,

1) Nach Berichten seiner Gattin.

in dem wunderlichen Uebersprungen sah er weder die starke und feste Redensweise von Herders Wilden, noch die impressionistischen Kunstmittel der Frühromantiker. Er führte sie nüchtern genug auf natürlichen Verfall zurück, auf Entstellung durch Vergesslichkeit, Missverstehen und Vorherrschen der Singweise über dem Wort. Was Tieck und Brentano am Volkslied als naiver Unsinn anzog, hielt Uhland für naturgemässe Zersetzung. Darum, obgleich er Volksliedmotive mit Vorliebe bearbeitete, sind seine Gedichte eher volkstümlich als volksliedartig. Das Detail zeigt keine Kennzeichen des traditionellen Volksliedstils. Dazu tut er, was das alte Volkslied nicht tun konnte, was der romantische Impressionismus nicht tun wollte: er lässt stets die Idee seines Gegenstandes sich entwickeln. Immer ist die Idee, wie bei dem Volkslied, eine universal verständliche.

Uhlands Poesie soll es an Originalität, an Vielseitigkeit fehlen. Eben weil die Natur, das Universale, allgemein Menschliche nichts weniger als „originell" zu nennen ist; weil das Homogene erst durch das Prisma des Individuellen zum Originellen zu brechen ist, muss eine Poesie, die entweder aus Unfähigkeit, wie beim Volkslied, oder aus Prinzip, wie bei Uhland, individuelle Empfindungen ausschliesst, sich auf Grundmotive beschränken und mit einer begrenzten Zahl von Tönen begnügen.

## VII.

### Die Nachwirkung des romantischen Interesses für das Volkslied.

Mit Uhland in Deutschland wie mit Coleridge in England hat die Volkspoesie die Essenz ihrer Eigenart der Kunstdichtung zugetragen. Ihre wahre Volkstümlichkeit wird, von allem Zeitlichen und Zufälligen geläutert und gereinigt, zum festen

Besitze des ganzen Volkes. Doch während sich in England die romantische Poesie von dieser Quelle der Erquickung bald abwendete, beharrte die jüngere deutsche Romantik bei ihr. Wie in England äussere Zustände und innere Anlage sich vereinigten, um das Interesse von der Pflege der Nationalgesinnung weg nach auswärts abzulenken, so trug in Deutschland der im tiefen Schmerze erwachende Patriotismus dazu bei, den Blick von den gemeinschaftlichen Aufgaben auf das eigene Land und Volk zu richten. Man vergleiche auch diesen Patriotismus mit dem Patriotismus Englands. Nichts von dem freudigen Stolz, der anmassenden Zuversicht, mit dem eine Kollektivität ihre Ehre und Einheit verteidigt. Der Deutschen spätgeborene Liebe zum Vaterland blieb bei aller Vereinigung äusserer Mächte eine Privatleidenschaft einzelner Menschen. Ihr Jubel und ihr Leid lebten sich in der individuellen Seele aus. Schwerlich liesse sich unter viel günstigeren Umständen eine übermässige Subjektivität, obwohl mit den wahrsten künstlerischen Regungen verbunden, in die Bahn einer anschaulichen, abgeklärten Plastik zurückdrängen. Die Stimmungslyrik der deutschen Romantik, die zuerst Tieck und Brentano an das Volkslied angeknüpft hatten, um sich auf dessen Ton und Stil eine eigene Technik aufzubauen, klammerte sich bei Eichendorff, Wilhelm Müller und Justinus Kerner noch daran. Nur hatte sich der Schwerpunkt des Anschlusses verschoben. Indem die jüngeren Romantiker auf eine Weiterbildung und Verfeinerung des Tieck'schen impressionistischen Verfahrens verzichteten, nahmen sie, bei ihrer Fühlung mit dem neuerweckten Volksbewusstsein, den Ton des Volksliedes als gegeben an. Nichtsdestoweniger aber ist ihr Verhältnis zum Volkslied im Grunde förmlich, eine Aneignung seines Aeusseren, um darin ihr Persönlichstes am freisten auszudrücken. Es darf nicht übersehen werden, dass die spätromantische Stimmungspoesie der „Wunderhorn-Schule" keineswegs vom Volkslied erzeugt, sondern eine notwendige Folge der geistigen Entwicklung war und allein in ihrem Blühen und Gedeihen vom

Volkslied unendlich gefördert wurde. Die lyrische Produktion wurde verhängnisvoll dadurch erleichtert, dass im Volksliedstil ein fertiges, geeignetes Spalier zur allgemeinen Verfügung stand, an dem ein jeder das Weinlaub seiner Phantasie oder Sehnsucht hochziehen durfte. Die fremde Atmosphäre, die dem romantischen Bedürfnis genau entsprach, ein Ton, dessen Wirkung unfehlbar blieb, waren durch geschmackvolle Anwendung einfacher Schablonen leicht zu schaffen. Daher kommt es, dass nur ausserordentlich unabhängige, in sich abgeschlossene Dichter wie vor allem Uhland, nach ihm in erster Linie Mörike es vermochten, den Geist des Volksliedes zu assimilieren, während sie seine äusserlichen Merkmale verwarfen. Daher kommt es auch, dass von einer Entwicklung dieser Lyriker, sogar bei Eichendorff, keine Rede sein kann. Man macht es Eichendorff wohl nicht zum Vorwurf, dass er den fantastischen Impressionismus Tiecks ablegte und sich an das einfach Sangbare anschloss. Doch darf man mit Recht fragen, ob der innere Gewinn dem äusseren entsprach. Der Schritt, den Eichendorff mit den Zeitliedern von 1809 schon getan hatte, indem er ein für allemal an das Volkslied anknüpfte, war im Grunde nichts anderes als das Unterliegen des Intellekts in dem Kampf um die Form. Das Gefühl überwiegt über den künstlerischen Drang nach vollendetem Ausdruck. Der Künstler einer endlichen, auf die einzelne Erscheinung angewiesenen Kunst genügt sich in dem Unendlichen und erliegt seiner Subjektivität. Weder für die Kunst noch den Künstler wird etwas dadurch gewonnen, dass man vorhandene Formen zurecht modelt, um darin desto leichter Eigenes niederzulegen. Da alle Kunst ein Formen ist, so verzichtet der Dichter, der sich dem Ringen um die notwendige Form entzieht, auf die Erfüllung seines Dichterberufes.

Die Heilung war schon durch Goethe gekommen. Nur konnte der Geist Goethes, unter dessen Einfluss sich die englische Poesie in natürlicher Reife entfalten sollte, in Deutschland nur langsam auf eine überreizte, gestörte Generation wir-

ken. Die eine Richtung musste sich erst erschöpfen, ehe die wahre sich behaupten konnte. Allmählich geht die musikalische Lyrik mit ihrer Volksliedmanier unter. Schon die Verknüpfungslosigkeit und Häufungen bei Eichendorff haben nicht die Wirkung eines bestimmten Stiles; das Gebrochene und Unaufgelöste verrät ein blindes Herumtappen nach zulänglicher Sprache, eine ratlose Hingabe an die allgemeinen Lebensmächte. Bei Wilhelm Müller verschwindet sogar dieser Rest einer künstlich ausgeführten Volksliedtechnik; seine vielgepriesene Volksmässigkeit besteht aus Leichtflüssigkeit und, was den sentimentalen Inhalt betrifft, Fasslichkeit, die mit dem bündigen Volkslied nichts zu tun haben. Wohl gemerkt, dass die Kunst, an die diese beiden sich so stark anlehnten, sich ihnen gegenüber nicht unerkenntlich gezeigt hat. Ihr Dichtername ist wohl für die Zukunft gesichert. Nur muss es, bei dem Verwachsensein ihrer Lieder mit den musikalischen Fassungen, immer rätselhaft bleiben, ob die Gedichte oder ob die Musik der eigentliche Träger dieses Dichterruhms sind.

Mit Heine kehrt die Stimmungspoesie von musikalischen zu mehr plastischen Mitteln zurück. Doch, darin ist keine gesunde Rückkehr der Lyrik zum eigenen Gebiet zu sehen. Wie der göttliche Hauch der frühen romantischen Ironie, der Versuch, durch den Geist die Gefühle zu geniessen, nicht wenig dazu mitgewirkt hatte, der Lyrik die Forderungen der „endlosen Kunst", der Musik, aufzuerlegen, so wurde die durch die dämonische Ironie Heines wieder in den Weg plastischer Bestimmtheit eingelenkt. Stärker als Heines übermässige Empfindlichkeit war seine intellektuelle Schärfe; den tiefen Zusammenhang dieser zwei Pole seiner Persönlichkeit hat er nie finden können. Nicht um eine Befreiung seiner Gefühle nach dem Goetheschen Gesetz handelt es sich bei Heine; ebensowenig war er im Stande, seine Gefühle zu geniessen, im Sinne des romantischen Strebens. Es blieb ihm nur eines übrig, um eine Entladung dieser Gefühle herbeizuführen: ihre möglichst raffinierte Vernichtung. Noch Ungeformtes lässt sich aber

nicht vernichten. Heine weiss seine Stimmung in plastischem Bild zu verkörpern, seine Gedanken in steigender Anschaulichkeit, in logischer und syntaktischer Genauigkeit zu entwickeln. Ein musikalischer Impressionismus, wie Tieck und Brentano ihn auf die Verbindungslosigkeit des Volksliedes angesetzt hatten, entsprach nicht im entferntesten der Gewalt seiner Spannung. Nur ist es mit impressionistischen Mitteln noch nicht aus. Denn in den Schlusszeilen fällt der Schlag, der das Aufgebaute zum Chaos der blossen Sensation reduziert. In dem jähen höhnischen Verlachen seines liebevoll offenbarten Ichs, in der Entweihung seines Werkes im Augenblick seiner Vervollkommnung werden nicht nur sein eigenes Heiligstes, sondern das Höchste was seine lyrische Gabe in der Seele seines Lesers hervorzurufen vermag, in Dienst einer blossen Nervenwirkung gestellt. Zu drastischeren Mitteln, als diesem pietätlosen Preisgeben von sich und anderen, hat nie ein Dichter gegriffen. Jetzt stellt sich der Impressionismus erst recht in die Dichtkunst hinein, diesmal aber mit den berechtigteren Mitteln einer reichen Plastik, mit aller Macht des kombinierten Gedanklichen und Anschaulichen ausgestaltet. Erst jetzt war für den Geist Goethes freie Bahn geschaffen.

Für Heine waren Volksliedmotiv und Volksliedsprache ein Teil des allgemein romantischen Gutes, die er als gegebene lyrische Mittel übernahm und ohne genaues Bedenken verwertete. Bei der Menge der bei Heine vorkommenden Volksliedwendungen, bei den vielgebrauchten altertümlichen Worten und Phrasen wie das häufige „ich weiss nicht" Motiv, liegt es nah, im Volkslied eine Hauptwurzel von Heines Volkstümlichkeit zu sehen. Doch hat diese Volkstümlichkeit, wie die Goethes, eine weit tiefere Basis, er ist volkstümlich, weil er ein wahrer lyrischer Dichter ist, der die Kunstbedürfnisse des modernen Menschen fand und befriedigt. Und mit diesem Können, das seiner eigenen Individualität entspringt, stehen ererbte äussere Mittel des Ausdrucks in keinem tiefen Zusammenhang. In Wirklichkeit sind die Anklänge an das Volks-

lied bei Heine auffallend oberflächlich; sie bestehen fast ausschliesslich auf formelhaften stilistischen Kleinigkeiten.

„Die Volkslieder", sagt Goethe, „üben auf die Gebildeten einen ähnlichen Reiz aus, wie der Anblick und die Erinnerung der Jugend auf das Alter." Damit sprach er einfach und hinreichend die ganze Wahrheit über die Stellung des Volksliedes zu der Kunstpoesie aus. Eine Welt, die an der Lyrik Goethes ihre künstlerischen Bedürfnisse sowohl erzogen als befriedigt hatte, der sich die Kunst durch Goethe in ihrem streng organischen Verhältnis zum positiven Leben offenbart hatte, kommt trotzdem über die genaue Natur ihrer Vorliebe für Volkspoesie nur langsam ins Klare. Noch wird in Deutschland nicht klar erkannt, dass das Volkslied nicht nur historisch eine abgeschlossene Sache ist, fertig und unantastbar in seiner Eigenart, sondern dass es schon längst der Kunstdichtung alles gegeben hat, was es für deren Regeneration vermochte. Die sporatischen Versuche neuerer Lyriker und Halblyriker, durch den Volkston den Effekt individueller Kunst zu erzeugen, beweisen eine allzu oft vorkommende Begriffsverwirrung. Einem neueren Empfinden flössen solche Lieder nichts vom Geist des Volksliedes noch vom Individuellen des Dichters ein. Die Anwendung einer äusseren Form, die in einer Art von dekadentem Verhältnis zur Volksliedform steht, für den Ausdruck einer universalen Plattheit macht noch kein Gedicht. Besten Falls entstehen — wenn der Verfasser geistreich ist und sich Mühe gibt — Kuriositäten, die flüchtige Anregung zu geben vermögen; schlimmsten Falls geht aus dem bedenklichen Verfahren — etwa Bierbaums „Hauptsache" hervor, dessen Titel wie das Kommentar eines ermüdeten Kritikers klingt:

„Ich weiss nicht viel
Von End und Ziel
Geh meine Strasse wie in Spiel
Und denke frei
Was es auch sei.
Ich bin auf der Welt und du bist dabei."

Man mache nicht das einfache Volkslied verantwortlich für die grosse Masse solcher Mittelverse, die heute als „Lyrik" anerkannt sind. Wir brauchten eine systematische Erläuterung des Begriffes der Einfachheit. Wir werden hier an die Weisheit jenes kaustischen, aber weitblickenden Bekämpfers der Volksballade Dr. Samuel Johnson erinnert: „Es gibt einen Weg, von der Natur durch Verstandesschwäche abzuweichen", protestierte er, als die Begeisterung der frühen Romantik für Volkpoesie verhängnisvoll zu werden drohte.

* * *

In dem schlichten, subjektiven deutschen Volkslied liegt in der Tat kein Anknüpfungspunkt für die höchst individuelle Lyrik. In England erscheint die Situation anders. Was ist aber die sogenannte Wiederbelebung der Volksballade unter den Victorianischen Dichtern? Hier ist es nötig, die Nachahmungen der alten Ballade, an der die Dichter des 19. Jahrhunderts wie die aller Perioden seit Percy beteiligt waren, klar von den Kunstballaden zu unterscheiden, in denen diese Dichter ihre Individualität gegeben haben. Wo die Imitationen der alten ballads gemeint werden, ist von keiner Wiederbelebung zu reden. England hat nie aufgehört, die alte Poesie auf diese Art nachzuahmen. „Jedermann schreibt ballads", sagt Beers [1]), „and the burden has become a burden even as the grasshopper is such." Was gemeint wird, sind die völlig individuellen Kunstballaden der Victorianischen Dichter, die in ihrem Verhältnis zu der Kunst am meisten an Keats erinnern und ebensowenig wie er ihren Schönheitssinn am National-Volkstümlichen zu erquicken suchten. Die „Wieder-

1) Vergleiche die Balladen-Nachahmungen Rossetis wie „Stratten Water", „Sister Helen", „The white Ship", mit seinen Kunstballaden, wie „The Brides Prelude", und „Rose Mary".

belebung der Volksballade" entsprang der Begeisterung der frühen Victorianer, besonders der präraphaelitischen Maler für die mittelalterliche Malerei. Als diese Maler sich zur Dichtkunst wendeten, lag es auf der Hand, das bequemste mittelalterliche Versmass zu übernehmen und sich gelegentlich den formelhaften Refrain oder die Wiederholung zu Nutze zu machen. Weiteres wollten sie nicht von der Volksballade. Die Präraphaeliten Englands standen in etwa demselben Verhältnis zu der Malerei wie die früheren deutschen Romantiker zu der Musik. Beide versuchten durch die technischen Mittel einer anderen Kunst die Lyrik zu bereichern. Beide schlossen sich ans Mittelalter, und von beiden kann Ruskins Wort gelten: „In der mittelalterlichen Kunst ist der Gedanke primär, die Ausführung sekundär, in der modernen Kunst ist die Ausführung primär, der Gedanke sekundär." (Lectures on Archictecture and Paiting 1853.) Die deutschen Romantiker schlossen sich aber an den Geist des Mittelalters an, an seine Immanenz, und infolgedessen an die musikalische Aeusserung, an das Volkslied; die Präraphaeliten dagegen an das Symbol seines Geistes, an den Reichtum seiner Bilder. Bei dem Maler Rossetti, dem Vater der Bewegung, war die Symbolik bewusstes Ziel. Seine Bilder sind bis ins kleinste durchgeführte Allegorien. Nur in seinen Gedichten wird er vom Zwang des allegorischen Zweckes befreit. Hier herrscht die Macht der Sinne. Morris und Swinburne schliessen sich fest an ihn an. Sie schwelgen alle in den Wahrnehmungen ihrer Sinne, wie die deutschen Romantiker in ihren Empfindungen. Nur weil das Wesen der Dichtkunst der Malerei näher steht als der Musik, ist es ihnen in ihren besten Werken gelungen, ein solches Mass von Sinnlichem darzustellen, ohne die lyrische Form zu sprengen. Oft genug kommt die Ueppigkeit ihrer Bilder in die Gefahr, wie lauter verworrene Dekoration zu wirken. Doch bleibt diese Poesie immer plastisch, immer wach. Das Mittelalter von Tieck, Brentano und Novalis war eine Traumwelt, wo alles möglich war: das Mittelalter von

Rossetti und Swinburne war eine wohl ausgestattete Märchenbühne, wo nur das möglich ist, was die Sinne zu begreifen vermögen — aber das ganz.

In dieser Doppelauffassung, die die Engländer vom Begriff der ballad haben, liegt eine Erkenntnis der Tatsache, dass die Volkspoesie ein abgeschlossenes Gebiet ist. Selbst bei dem massenhaften Vorkommen von Nachahmungen kann von einer ernsten Verknüpfung der Poesie mit ihr keine Rede sein. Solche Versuche bleiben interessante Aufgaben; nur ihre geschickte Lösung wird gewürdigt. Ihr Wert, wie der künstlicher Edelsteine, hängt allein von der Aehnlichkeit mit den echten ab. Weil niemand sie ernst nimmt, sind sie harmlos; und obwohl die meisten ohne Verlust hinweggefegt werden könnten, sind sie keineswegs wie das Volksliedepigonentum in Deutschland, eine Ueberlastung der Lyrik.

Das Ergebnis dieser Betrachtung lässt sich knapp zusammenfassen. Das beharrliche Theoretisieren in Deutschland über den Begriff des Volksliedes mit den wiederholten verunglückten Versuchen, die Lyrik daran anzuknüpfen, ebenso wie das stillschweigende Verzichten der englischen Dichtung auf ein ernstes poetisches Verhältnis zu ihrer hochgeschätzten Volkspoesie, zeugen von der einfachen Tatsache, die die Theorie stets annimmt und die Praxis immer aufs neue verschmäht: dass der Kunst kein anderer Boden gegeben ist als der ihrer eigenen Zeit. Dem eigenen Leben soll sie Krone und Vollendung verschaffen. Die Anlehnung an dem Kunstausdruck fernliegender, abgeschlossener Zeitalter ist nicht nur im idealen Sinne Frevel an dem Alten, sondern ist völlig umsonst. Goethe sagte einmal von den Volksliedern, dass sie „so etwas Stämmiges, Tüchtiges in sich haben und begreifen, dass der Kern- und standhafte Teil der Nationen dergleichen Dinge fasst, behält, sich zueignet und mitunter fortpflanzt". Er selber hat das Geheimnis des Stämmigen und Tüchtigen offenbart, hat gezeigt, wie es in der vollsten Wahrheit der Kunst

dem Leben gegenüber wurzelt. Und wieder (zu Eckemann, 24. Sept. 1827): „Die jetzige Generation fürchtet sich vor aller echten Kraft und nur bey der Schwäche ist es ihr gemütlich und poetisch zu Sinne.“ — Nicht vor der Kraft der Vergangenheit, wollte er damit sagen — wann hat es denn unter den Menschen an Ehrfurcht dafür gefehlt? — sondern vor der eigenen Kraft, dem Wahrhaften und Göttlichen des gegenwärtigen Lebens.